Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von Robert Schumann

(Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit
dem **„Musikalischen Wochenblatt"**)

Organ des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E. V.)

Schriftleitung:

Prof. **Friedrich Brandes**
Universitätsmusikdirektor

80. Jahrgang 1913



LEIPZIG
Verlag von Gebrüder Reinecke
Herzogl. Sächs. Hofmusikalienverleger

Inhalt

I. Leitartikel, Biographisches, Feuilletons

II. Musikbriefe

III. Musikfeste

IV. Ur- u. Erstaufführungen, Neueinstudierungen u. Neuinszenierungen

V. Rundschau

A. Oper

(Vergl. auch Musikbriefe und Ur- und Erstaufführungen)

B. Konzerte

(Vergl. auch Musikbriefe und Musikfeste)

VI. Noten am Rande

VII. Kreuz und Quer

(In jedem Heft)

VIII. Rezensionen

IX. Motette in der Thomaskirche zu Leipzig.

X. Vesper in der Kreuzkirche zu Dresden

XI. Bilder im Text

XII. Verlagsnachrichten

XIII. Verschiedenes

XIV. Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

XV. Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter. (E.V.)

Die fett gedruckten Seitenzahlen betreffen grössere Aufsätze.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester= und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 1

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich=Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 2. Jan. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch= und Musikalienhandlungen des In= u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Elftes Gewandhauskonzert

J. S. Bach: Präludium und Fuge D dur für Orgel, vorgetragen von Professor K. Straube; Zwei Weihnachtsgesänge a cappella („Ave maris stella" aus dem 16. Jahrhundert, „Hodie Christus natus est" von J. P. Sweelinck), vorgetragen vom Thomaner-Chor; J. Klengel: Konzert für zwei Violoncelli (Nr. 2, Emoll, in einem Satz, Manuskript), gespielt von Professor J. Klengel und Frl. Eva Klengel; Zwei Chorlieder a cappella („Mei Mutter mag mi net" von St. Krehl, „Die Heinzelmännchen" von F. Draeseke); R. Schumann: erste Sinfonie (B dur).

Das übliche, immer wieder mit Behagen und Sehnsucht erwartete Weihnachtskonzert im Gewandhause, dessen feierlichen Grundton dann auch das Neujahrskonzert beibehält. Diese Tradition ist für die musikalische Kultur segensreich, wie jede Abkehr von der Tagesmode. Die Programme sind mustergültig, nicht nur wegen der glücklichen Mischung religiöser und solcher weltlichen Musik, die aus frommer Seele geflossen ist, sondern auch durch die Betonung des ewig Modernen oder, wenn das besser verständlich ist, des Unzeitgemäßen.

Dies Moderne erstreckte sich diesmal vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Die alten Weihnachtsgesänge, denen sich später als Zugabe noch „Es ist ein Ros' entsprungen" anreihte, von den Thomanern unter ihrem bewunderten und geliebten Meister Prof. Dr. Gustav Schreck zu hören, war ein Genuß ganz eigener Art. Es ist nicht allein die gesanglich erstklassige Durchbildung und die technische Vollkommenheit dieses Musterchores, die gefangen nimmt, sondern viel mehr noch die Natürlichkeit und Frische der Auffassung und des Vortrages, vor allem aber die Unaufdringlichkeit und Keuschheit des Klanges. In ähnlichem Sinne sangen die Thomaner den Chor von Krehl, in welchem der Komponist den archaistischen Ton festhält. Das bekannte Vokalkonzertstück von Draeseke „Die Heinzelmännchen" (Kopischs prachtvoll volkstümliches Gedicht) ist mit seinen ungesuchten Naturalismen in der Charakterisierung des volkstümlichen Humors und seinem ebenso selbstverständlichem Wechsel von Dur und Moll (im erzählenden Teile) ein hervorstechendes, man kann beinahe sagen einzig dastehendes Meisterwerk der neueren Literatur, das den Komponisten der Sinfonie tragica von einer Seite zeigt, die viel zu wenig an ihm erkannt und geschätzt ist. Der von diesem Stück verlangten Virtuosität des ausübenden Vokalkörpers blieben Schreck und seine Thomaner nichts schuldig. Sie bewiesen damit, daß sie auch im „anderen" Stil ganz auf der Höhe sind.

Ebenso ist von den Solisten des Weihnachtsabends nur das Beste zu sagen. Professor Straubes Bachvortrag, in dem auch der Humor köstlich zur Geltung kam, erklang wie eine geniale Improvisation, und Professor Klengel spielte mit seiner begabten Tochter das wohlklingende, dankbare Doppelkonzert eigener Komposition in so glänzender Weise, daß mehrfache Hervorrufe sich einstellen mußten.

Zum Schluß bescheerten Professor Artur Nikisch und das Gewandhausorchester die „in feuriger Stunde geborene" erste Sinfonie (B dur) Robert Schumanns, auf jedes frohe Fest passend: die „Frühlingssinfonie". Hier kann man (ausnahmsweise in der Sinfonieliteratur) mal nicht sagen: „Durch Nacht zum Licht". Das Licht flutet von Anfang an. Majestätisch blendend erklingt das erste Motiv, und es ist eine Kette von Jubilationen, ein Stürmen und Drängen aus beseeligtem Herzen, die das Werk von A bis Z durchzieht und durchglüht. Diese Sinfonie ist das Modernste (neben Brahms, ja über Brahms), was wir bisher in diesem Gewandhauswinter gehört haben. Die Ausführung war über alle Begriffe schön und überwältigend, jede Aeußerlichkeit entschwunden. Man sah wohl den Meister des Stabes und die Meister der Instrumente, aber ihr Tun machte das Sichtbare vergessen: das heilige Feuer des frommen deutschen Musikers erstrahlte und glühte in einem Glanze, der über das Irdische hinweghob. ♯

Spanische Volksmusik

Von Dr. **Edgar Istel**

Während die Deutschen jedes Jahr scharenweise über die Alpen ziehen, um Italiens Wunder zu genießen, wagt es nicht so leicht ein beherzter Wandersmann, seine Schritte nach dem Lande jenseits der Pyrenäen zu lenken, das noch immer für uns zum „dunkelsten Europa" zu gehören scheint. Sicherlich reist man wohl kaum in einem andern Lande auf unserem Kontinent unter größeren Schwierigkeiten und Entbehrungen als in Spanien, und wer nicht schon vorher sich ein wenig mit der herrlichen Sprache des Cervantes und Calderon vertraut gemacht hat, der wird vergeblich mit Hilfe seiner französischen Kenntnisse auszukommen trachten, sobald er sich von den großen Städten des Nordens nach dem schönsten, eigenartigsten, spanischsten Teile Spaniens, nach Andalusien, wendet. Aber gerade diese Unerschlossenheit des Landes gibt der Reise ihren besonderen Reiz. Und wer über die ersten Schwierigkeiten der Aussprache hinweg ist, dem wird im weiteren Umgange mit Eingeborenen erst die wahre Eigenart des Landes auf

gehen, die sich niemals den in Herden einhertrottenden, von englisch radebrechenden Managern geführten Vielzuvielen erschließen kann. Welch verkehrte Begriffe über Spanien bei uns zirkulieren, kann man so recht auch auf musikalischem Gebiete beobachten, wenn man dem, was man so auf der Straße hört, unbefangen lauscht. Unsere Begriffe von spanischer Eigenart und Musik pflegen wir uns gewöhnlich im Opernhaus anzueignen, wo wir — Spanien ist nun einmal ein ergiebiges Feld für Opernhandlungen — das, was uns in „Carmen", „Figaros Hochzeit" und dem „Barbier von Sevilla" als spanisch vorgesetzt wird, auf Treu und Glauben hinnehmen. Bezeichnend ist, daß alle drei Opern in oder bei Sevilla spielen, und in der Tat, Sevilla oder besser: ganz Andalusien ist ja auch wirklich wie kaum ein anderer Teil Spaniens so von Musik getränkt, daß man die dortige Volksmusik als typisch ansehen kann, die neuerdings der beginnenden Fremdenindustrie halber auch nach dem Norden (vor allem nach Madrid) verpflanzt zu werden pflegt, unbeschadet des Umstandes, daß auch die anderen Provinzen ihre musikalische Eigenart besitzen. Was uns auf unseren Opernbühnen geboten zu werden pflegt, das hat mit Spanien recht wenig zu tun. Die unsterblichen Werke Mozarts und Rossinis sind durchweg in italienischem Geiste geschrieben, und, dies sei nebenbei bemerkt, die Spanier selbst hängen auf dem Gebiet der Oper heute noch vollständig von Italien ab, das jährlich zur Saison Operngesellschaften hinübersendet, die in ihrer Muttersprache singen. Nur die Operette (die sogenannte „Zarzuela"),*) eine Art Posse mit Gesang, hat sich national entwickelt und hübsche Ergebnisse aufzuweisen. Gewöhnlich pflegt „Carmen", Bizets herrliches Meisterwerk, von uns als der Inbegriff Spaniens angesehen zu werden, zumal dem Werke eine wahre Begebenheit zugrunde liegt und auch der Komponist sich zum Studium der Volkseigenart im Lande aufgehalten hat. Man sollte auch meinen, „Carmen" müsse eine Art Nationaloper der Spanier geworden sein, da ja auch ihre Lieblingspassion, das Stiergefecht, hier seine Verherrlichung gefunden hat — soweit man seine glänzenden Seiten ins Auge fast und von allen Widerlichkeiten absieht. Kommt man ins Land, so wundert man sich zunächst darüber, die Oper auf keinem Theaterzettel zu finden, und fragt man gebildete Spanier, so wird man von ihnen erfahren, daß Bizets Werk in Spanien gar nicht beliebt ist. Der Spanier, so hört man sagen, empfinde es als eine Fälschung andalusischer Eigenart, es sei gar nicht spanisch, sondern durchaus französisch. Und diesem Urteil wird man in gewissem Sinne beistimmen müssen, wenn freilich auch nicht zu verkennen ist, daß die Spanier dem Werke mit ihrem schroff ablehnenden Urteil sicherlich Unrecht tun. Ich persönlich habe nach längerem Aufenthalt in Andalusien gefunden, daß die Carmenmusik zwar nicht im entferntesten einen Begriff von spanischer Eigenart gibt, aber immerhin als ein Stück Spanien, gesehen und gehört von einem geistvollen Franzosen, von größtem Reiz ist. Allerdings sei hier noch bemerkt, daß die Art und Weise, wie „Carmen" auf den meisten Bühnen gegeben wird, völlige Unkenntnis des Landes verrät, von dem ein realistisches Abbild zu bieten zwar nicht die Aufgabe des Regisseurs sein kann, das aber immerhin nicht in einer so durchaus falschen Weise, wie das meist geschieht, wiedergespiegelt werden darf. Nur eine rühmliche Ausnahme kenne ich: die Inszenierung Gregors in der Komischen Oper in Berlin, wo man wirklich Bilder aus dem farbenprächtigen täglichen Leben Sevillas sehen konnte, wenngleich die Gefahren dieser allzu veristischen Darstellung zum Nachteile der Musik nicht zu verkennen sind.

Will man ein Stück echt andalusischer Volksmusik genießen, so muß man zur Zeit der sogenannten „Feria", die vom 15. bis 20. April gefeiert wird, in Sevilla sein. Diese Feria ist ein Fest, so eigenartig und herrlich, wie es kaum noch einmal in Europa zu sehen sein dürfte, ein gewaltiges Volksfest, zu dem ganz Andalusien zusammenströmt, und an dem sich hoch und niedrig in gleicher Weise beteiligt. Ursprünglich ein großer Jahrmarkt, der die Landbevölkerung in der Hauptstadt vereinigt, hat es sich — etwa in der Art des Münchner Oktoberfestes — allmählich zu einer Bedeutung entwickelt, von der man mit Worten kaum einen Begriff geben kann. Das ganze Volk, ohne irgend welche Ausnahme, strömt dazu herbei: hier sieht man primitive kleine Buden, in denen Zigeunerinnen hausen und den Vorübergehenden durch Musik und Tanz unter Anwendung sanfter Gewalt zum Eintreten zu verlocken suchen, damit er Wein trinke oder ein am Spieß gebratenes Huhn verzehre; dort wieder locken Schaubuden mit Moritatenerzählern, Verkaufsstände mit allerlei Tand, kleine Wirtschaften, in denen Limonade oder Manzanilla kredenzt wird, und schließlich das Originellste, die „casitas" der vornehmen Gesellschaft. In diesem „casitas" (Häuschen), mehr oder minder großen, nach einer Seite offenstehenden Zelten, je nach Geschmack und Reichtum ihrer Besitzer ausstaffiert, tanzen einmal im Jahre die jungen Mädchen der vornehmen Gesellschaft, die sonst ein äußerst zurückgezogenes Leben zu führen gezwungen werden, im Kreise ihrer Verwandten und Freunde vor aller Welt die Nationaltänze, und jedermann, auch der ärmste zerlumpte Bursche darf sich an den Eingang stellen, zuschauen und Kritik üben. In der Tat, das ist einzigartig, und ich habe jeden Abend, oft gedrängt in fürchterlicher Enge zwischen den zweifelhaftesten Elementen diesem reizenden Schauspiel zugeschaut, das von Guitarrenmusik (manchmal auch von Klavier) begleitet zu werden pflegt. Getanzt wird allgemein die „Seguidilla sevillana", auch abgekürzt einfach „Sevillana" genannt, ein lebhafter Tanz im Dreivierteltakt, zu dem sich die entzückend gekleideten jungen Mädchen in der nationalen Mantilla, Rosen im Haare, selbst mit Kastagnetten (spanisch: „castanuelas") zu begleiten pflegen. Das Kastagnettenschlagen ist übrigens nicht so leicht, als man gewöhnlich glaubt, und erfordert eine ziemliche Gewandtheit. Ich habe es erst nach einigen Bemühungen dank dem Unterrichte einer liebenswürdigen jungen Sevillanerin so ziemlich erlernt. Die Sevillana wird von dem Volk in verschiedener Weise gesungen, doch behält sie ihren eigentümlichen Rhythmus immer bei.

Der ebenfalls im Dreivierteltakt stehende, doch einen anderen Rhythmus besitzende Bolero gehört gleichfalls der Klasse der Seguidillen an und unterscheidet sich von diesem durch etwas weniger lebhafte Ausführung in Gesang und Tanz, die beide immer beim Volke Hand in Hand gehen, wenn freilich auch die vornehmeren Kreise gegenwärtig den Tanz meist ohne Gesang auszuführen pflegen. Beide Tänze sind nicht sehr alt. Nach einer Andeutung des Cervantes fing man gegen das Ende des sechzehnten oder Anfang des siebzehnten Jahrhunderts an, Seguidillas zu tanzen und zu spielen, während der Bolero nicht vor der zweiten

*) Der Name stammt von dem königlichen Lustschlosse „La Zarzuela", wo derartige, meist zweiaktige Stücke zuerst aufgeführt wurden.

Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts aufkam. Eine Anzahl von Boleros werden als „boleros atiranados" bezeichnet, was daher kommt, daß man einige Takte von den Tirana genannten Liedern in sie einfügte. Die Tirana ist ein sanft bewegtes Stück im sechsachtel Takt und wurde im achtzehnten Jahrhundert getanzt und gesungen. Später fiel der Tanz fort, und man behielt nur das Lied bei, das aber auch zu verschwinden droht. Neben den Seguidillas sind die populärsten Tänze die Fandangos, zu denen die Malaguenas, Roudenas, Granadinas und Murcianas gezählt werden, die sich nur durch die Tonart und durch kleine Varianten unterscheiden. Der Fandango ist einer der ältesten Tanzgesänge Spaniens und wird besonders vom Volke auf dem Lande und in den Vorstädten mit Liebe gepflegt.

Als Begleitinstrumente dienen Guitarre, Kastagnetten, kleine Zymbeln, Triangel und zuweilen auch die Violine. Gewöhnlich wird nur von einem Paar getanzt. Es gibt in Spanien zwei Arten des Guitarrenspiels: die punktierte (puntear la guitarra), die überall bekannt und gebräuchlich ist, und eine in besonderer Weise arpeggierende (rasguear la guitarra), die spezifisch spanisch ist. Diese letztere, speziell beim Fandango, der übrigens im dreiviertel Takt steht, angewandte Art wird wie folgt ausgeführt: Der erste von je zwei Akkorden jedes Taktteils wird mit den Nägeln der vier Finger, ohne Benutzung des Daumens angeschlagen, indem man jene mit etwas eingebogener Hand der Reihe nach, also vom kleinen bis zum Zeigefinger, schnell von oben nach unten über alle Saiten fahren läßt, eine Bewegung, die, um dem Schwunge der Hand mehr Kraft zu geben, durch gleichzeitiges Senken und Heben des Unterarms unterstützt wird. Manchmal gebraucht man auch den Daumen, der aber nur die tiefste (E-)Saite mit dem weichen Teil der Fingerspitze anschlägt. Der zweite Akkord des Taktteiles wird beim Aufwärtsbewegen der Hand mit der weichen Spitze des Zeigefingers, gewöhnlich nur durch Berührung der drei oder vier Saiten angeschlagen. Dieser gebräuchlichste Weise, das Arpeggieren beim Fandango auszuführen, sind alle übrigen mehr oder minder verwandt.

In Südspanien, wo die Fremdenindustrie bis jetzt wenig entwickelt ist und alles sich in verhältnismäßig primitiven Zuständen befindet, begegnet man noch häufig originellen Volkssänger- und Musikantengestalten, meist Blinden, die sich ihr bischen Brot auf diese Weise durch Singen vor den Kaffeehäusern auf offener Straße erwerben. Manch merkwürdiges Stückchen Musik hab ich da erhascht und meinem Skizzenbuch einverleibt, besonders in Granada, wo auf der Alhambra sich oft zwei blinde Musikanten einzufinden pflegten. Eine ihrer Melodien, die mir besonders gefiel, habe ich dann einem kleinen Musikstücke zugrunde gelegt, das ich auf Wunsch von vier jungen Granadinern schrieb, die ein entzückendes Quartett von zwei Mandolinen, einer Laute und einer Guitarre bildeten. Ich widmete es ihnen und nannte es „Recuerdo de Granada" (Andenken an Granada),*) und sie spielen es, wie sie mir schrieben, dort immer noch mit Vorliebe. Diesen jungen Leuten, die, wie ich hoffe, auch einmal nach Deutschland kommen werden — es sind Künstler ersten Ranges auf ihren Instrumenten — verdanke ich viel von meiner Kenntnis der Volksmusik.

Die andalusische Musik ist stark durchsetzt von zwei Elementen, die auf sie bedeutsam eingewirkt haben: dem Einfluß der Araber und dem der Zigeuner. Merkwürdig ist es, wie der Geist des unglücklichen Volkes, das Andalusien zu einem Paradies umschuf und nach dessen Vertreibung es zur Wüste wurde, noch heute über diesem, ihrem „gelobten Lande" schwebt, von dem sie noch immer singen und sagen. Wie tief eingewurzelt die Liebe der Araber zu Andalusien ist, davon erlebte ich ein merkwürdiges Beispiel. Ich wohnte in Sevilla in einer ganz spanischen Pension („casa de huespedes"), die ehemals ein in maurischem Stil erbauter Palast gewesen. Dort lernte ich einen jungen Mann kennen, den ich zunächst für einen Südfranzosen hielt. Es stellte sich heraus, daß er ein vornehmer Araber aus Tunis war und einer alten Familie entstammte, die einstmals im Besitz des Generalife, jener herrlichen Villa in der Nähe der Alhambra zu Granada, gewesen war. Der Herr, der, obwohl völlig europäisch gekleidet, noch Mohammedaner war, hatte in Frankreich studiert und besuchte nun alle Stätten einstiger arabischer Kultur in Spanien, um die Inschriften auf den Bauten sowie die Handschriften in den Bibliotheken zu erforschen und in französischer Sprache zu publizieren. Er bestätigte mir, daß die nordafrikanischen Araber noch heute Lieder von Andalusien sängen, und daß viele Familien Jahrhunderte hindurch die Schlüssel und Pläne ihrer einstigen Paläste bis auf den heutigen Tag bewahrt haben, in der Hoffnung, noch einmal in jenes Paradies erneut als Herren einziehen zu können. Hängen so die Araber mit ganzem Herzen heute noch an Andalusien, so kann ich als Parallele hierzu mitteilen, daß die Andalusier, die ja zum größten Teile maurischer Abstammung sind, obwohl sie das nicht zugeben wollen und als „alte Christen" sich aufspielen, noch heute an den arabischen Weisen hängen. Wo immer auch arabische Herrschaft einstmals waltete, überall hörte ich Melodien, die den arabischen aufs engste verwandt sind, und ich erinnere mich besonders noch eines wehmütigen Liedes, das einstmals in der Frühe vor meinem Gasthause in Cordaba gesungen wurde und mich fast zu Tränen rührte.

Während die Araber das Land räumen mußten, haben die schlauen Zigeuner, jenes rätselhafte, urmusikalische Volk, es verstanden, durch Servilität bei den kirchlichen Machthabern sich fest in diesen wunderbaren Gegenden einzunisten. Nirgends in der Welt, außer in Ungarn und Andalusien, ist der Zigeuner seßhaft geworden, und nun haust er in den Höhlen bei Granada als romantisches Überbleibsel, seltsame Weisen und Tänze durch Tradition erhaltend. Kein phantastischeres Schauspiel läßt sich ersinnen, als solch ein Zigeunertanz des Nachts droben im Wirtsgarten nahe der Alhambra beim Scheine matter Lampen. Wildblickende Männer und graziöse, zudringliche Weiber und Kinder steigen den Hügel zur Maurenburg hinauf und tanzen den Fremdlingen gegen hohe Bezahlung gelegentlich ein Stündchen vor. Da tönen die Guitarren und klappern die Kastagnetten, und in farbenprächtigen Gewändern führt die Rotte seltsame Tänze und Gesänge vor, unterbrochen von lautem Zuruf des Chors. Einer ihrer wunderlichen Gesänge, die „Cuchara" mit spanischem Texte, ist mir noch im Gedächtnis geblieben, ebenso wie der eigentümliche „Polo gitano" (Zigeunerpolo, Polo ist ein Tanz im dreiachtel Takt), den sie dort aufführten und in merkwürdigen Koloraturen sangen.

Was man den Zigeunern auch Schlechtes nachreden mag, ihre glühende Liebe zur Musik adelt doch wieder ihr

*) Ich habe es unter dem gleichen Titel im Verlag von R. Reibenstein, Berlin-Großlichterfelde, für Violine und Klavier arrangiert, erscheinen lassen.

Wesen; meint doch auch der große Cervantes im „Don Quijote“: „Donde hay musica, no puede haber cosa mala“ (Wo Musik ist, kann nichts Böses sein).



Klughardts „Zerstörung Jerusalems“

Ein Nachwort zur Aufführung des Oratoriums in Insterburg

Von Dr. mus. J. H. Wallfisch-Insterburg

Die wirkungsvolle Aufführung dieses Werkes am 16. November 1912 durch den hiesigen Oratorien-Verein (Dirigent Kgl. Musikdirektor Notz) gab Anregung zu folgendem.

Kurz nach der Erstaufführung des Werkes gelegentlich des Anhaltischen Musikfestes 1899 in Dessau schrieb Dr. Leopold Schmidt im Berl. Tagebl.: Klughardts Musik hat den Vorzug reifer Meisterschaft, im Aufbau der Ensemblestellen waltet eine ganz ungewöhnliche Beherrschung der Mittel. Die Thematik seines Oratoriums ist klar und edel, in den deklamatorischen Stellen von großer Kraft des Ausdruckes, in den melodischen oft von großer Weichheit. Die interessanten Chöre und besonders die Instrumentation müssen glänzend genannt werden. Das neue Oratorium wird seinen Weg durch Deutschland machen, unsere großen Gesangvereine werden es mit Freuden begrüßen. Die Solostücke, besonders die Frauenterzette werden aber auch eine willkommene Bereicherung der Hausmusik bilden.

Diese Voraussage hat sich in den seitdem verflossenen 13 Jahren erfüllt. Auch in Insterburg wurde bereits 1900 Klughardts Werk unter Wilh. Wecker aufgeführt, und 1902 zum 3. Litauischen Musikfest in dem nahen Gumbinnen. Obzwar es sich also um keine Novität handelt, ist ein wiederholtes Eingehen auf das Opus voll berechtigt, zumal wenn man neue Feinheiten darin entdeckt. Von Anfang bis Ende nimmt es ununterbrochen das Interesse des Hörers gefangen, wenn er nur einigermaßen mit Verständnis und Empfinden zu folgen vermag. Licht und Schatten sind weise, glücklich, abwechselungsreich verteilt — Kaulbachs denselben Gegenstand behandelndes Gemälde hörbar getönt, vertont. In seiner überaus lebendigen Dramatik, der nur noch die Szenerie mit handelnden Personen fehlt, steht es mindestens an der Peripherie des Oratoriums, nimmt es eigentlich die Mitte ein zwischen diesem und der Oper, ohne aber je den geistlichen Ton zu verletzen. Und bei alledem bewegt sich Klughardt stets in strengen Formen.

Wie immer Klughardt als Komponist sich sonst geben mag, in diesem Oratorium bekundet er ausgeprägte Eigenart, vielleicht Einzigkeit. Und was auch das Schicksal seiner anderen Werke sein mag, sein Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“ wird Dezennien dem Zahn der Zeit widerstehen. Es liegt trotz mancherlei programmatischer Malerei doch überwiegend Absolutes, über alle Zeit Erhabenes in dem Werke. Auf Einzelheiten soll hier nicht eingegangen werden. Nur zwei Stellen seien der Gegenstand näherer Betrachtung, weil sie mir auffielen. Ich will sie zu deuten suchen.

Zuerst No. 13: der die Erstürmung des Tempels durch die Römer malende Instrumentalsatz. Trompeten geben das Signal zum Sturm, je zwei in Quinten, die sich grell voneinander abheben; die tieferen a—es, die höheren c—g. Nun möchte man meinen, der Sturm werde unmittelbar sich anschließen, in voller Heftigkeit entbrennen. Dem ist aber nicht so. Der Komponist nimmt sich Zeit und Ruhe, eine ganze Weile einen dünn instrumentierten Satz (Streicher) zu entwickeln. Die Bewegung des Fugierten möchte einem beinahe als eine unzeitgemäße, behagliche Spielerei erscheinen. Aber es ist die unheimliche Stille vor dem Gewitter. Des Titus „Auf zum Sturm“ — und dies besorgen und bekräftigen ja die folgenden Signale — muß erst um Jerusalems umfangreiche Stadtmauer umhergewirkt haben, vernommen worden sein. Es bedarf erst noch einiger Vorbereitungen, eines sich Aufraffens; die Flamme kriegerischen Mutes zu schonungslosem Wüten mit Feuer und Schwert usw. muß erst emporlodern. Aber bald ist es geschehen. Schreckliches Wüten des sieghaften Feindes. Man vernimmt das Krachen der Mauerbrecher (Pauken) und stets darnach das Fallen, Hinplatschen der Mauerstücke (Tamtam-Bleche).

Ferner fällt es auf in No. 14 (nachdem Titus für den Sieg Gott die Ehre gegeben), daß der Engelchor (Alt) die Worte:

Wie bist du vom Himmel gefallen,
Du schöner Morgenstern!
Wie bist du zur Erde gefället,
Die sich als Fürstin erhob!
Hinunter zur Hölle gefahren
Ist all' deine Pracht und dein Glanz,
Es sind die Klänge der Harfe
In deinen Hallen verstummt —

also schreckliche Worte — eine Reflektion über das traurige, höchst beklagenswerte Schicksal Jerusalems und seiner Bewohner — in so lieblichen, still dahinfließenden Tönen behaglichen Wohlklangs singt. Hätte nicht jeder andere Komponist diese Worte in Töne tiefster Wehmut gekleidet? Denn von einer Schadenfreude der Engel kann doch keine Rede sein! Ich habe nur eine Erklärung hierfür: Klughardt schildert die Engel in diesem Gesang als erschrockene Zuschauer des göttlichen Strafgerichts; nur in ehrfurchtsscheuem piano wagen sie sich zu äußern. Und wenn ihre Töne in lieblichen Dur-Harmonien ruhig-wiegend sich bewegen, so will das soviel sagen, wie „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ und „Der strafende Gott ist dennoch der Gott der Liebe“. Es liegt in diesen Tönen schon etwas von der Barmherzigkeit Gottes, die in den Schlußworten des Werkes zum Ausdruck kommt: „Der Israel zerstreuet, der wird es auch sammeln wieder, Und wird Seines Volkes hüten, Gleichwie Seiner Herde ein Hirt. Ich bin barmherzig, spricht der Herr, Und will nicht ewiglich zürnen. Und der Herr wird alle die Tränen Abwischen vom Angesicht, Und wird in jeglichem Lande Aufheben die Schmach Seines Volkes; denn der Herr hat solches gesagt.“ Es ist dies der prophetische Fernblick der Erlösung Israels — allerdings in innigem Zusammenhang mit der durch Christum. Wenn es ihn als Retter und Heiland erkannt haben wird, wie die Brüder Josefs in Egypten ihren Bruder, und das Licht den vollen Sieg über die Finsternis endgültig errungen haben wird, erst dann wird — laut der Offenbarung an Johannes — in Erfüllung gehen, was der Textdichter, wohl in beabsichtigtem Anachronismus, jenem in selbstbetrügerischer Frömmigkeit mit herzfernem Lippendienst seinem Gotte dienenden Volke in den Mund legt: „Hallelujah! der Allmächtige hat das Reich nun eingenommen.“

1903 wurde Klughardt, dem Komponisten der „Zerstörung Jerusalems,“ eine Büste als Grabdenkmal gesetzt. Ich wollte ihm mit dieser Betrachtung und teilweise neuen Deutung seines unvergänglichen Werkes einen Lorbeerkranz darunterlegen!

Rundschau

Oper

Bremen Im Bremer Stadttheater folgt in dieser Saison Novität auf Novität. „Der Fünfuhrthee“ und „Das heiße Eisen“ sind schnell wieder vom Spielplan verschwunden, und auch Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna“ waren nur drei Aufführungen beschieden. Dagegen erzielte Leo Falls Operette „Der liebe Augustin“ mit ihrer netten, anspruchslosen Musik eine Reihe von ausverkauften Häusern. Am 19. November gelangte W. Kienzls dreiaktige Oper „Der Kuhreigen“ zur Erstaufführung, fast genau ein Jahr nach der Uraufführung in der Wiener Volksoper. Das Werk verwendet geschickt alle Mittel moderner Operntechnik und wird nie seine Wirkung auf sentimental veranlagte Zuhörer verfehlen. Über die hiesige Aufführung ist nur Rühmliches zu sagen. Herr Oberregisseur Strickrodt hatte nicht nur für eine stilvolle und glänzende Inszenierung gesorgt, sondern hatte es auch verstanden, die Soldaten-, Salon-, Revolutions- und Gefängnisszenen lebensvoll zu gestalten. Herr Kapellmeister Kun hatte sich des musikalischen Teiles liebevoll angenommen und wußte alle Feinheiten der zwar nicht übermäßig originellen, etwas weichlichen, aber doch geschickten Musik wirkungsvoll zum Ausdruck zu bringen. Unter den Darstellern ragte Herr Hadwiger hervor, der den Primus Thaller gesanglich und darstellerisch ausgezeichnet verkörperte. Frau Burchard-Hubenia bot, gesanglich auf der Höhe stehend, eine vornehme und einheitlich durchgeführte Darstellung der Blanchefleur. Auch die übrigen Rollen waren gut besetzt, und der Chor stand auf der Höhe. Das Werk fand beim Publikum eine freundliche Aufnahme.

Über zwei hervorragende Gastspiele, das des Kammersängers John Forselt von der Stockholmer Hofoper als Don

Juan und das von Marguerite Sylva von der Opéra comique in Paris als Carmen vermag ich leider nicht auf Grund persönlicher Kenntnis zu berichten. Die Presse ist über beide voll des größten Lobes.

Am 7. Dezember erfolgte hier die Erstaufführung der „Ariadne auf Naxos“ nicht mehr als sechs Wochen nach der Uraufführung in Stuttgart. Daß das Werk in einer Weise herauskam, die die höchste Bewunderung verdient, gereicht allen dabei Beteiligten zum Ruhme. Das Molièresche Lustspiel „Der Bürger als Edelmann“, zu dem die Oper mitsamt dem komisch-burlesken Gegenspiel durch die Bajazzo-Truppe eigentlich nur den Schlußakt, oder, wenn man will, ein Intermezzo bildet, kam unter der Regie des Oberspielleiters Herrn Jürgens in geschickter Weise gekürzt und in flottem Tempo gespielt, wundervoll zur Darstellung, so daß auch nicht einen Augenblick der Gedanke aufkommen konnte, als handle es sich nur um eine langweilende Beigabe zur Oper. Die Darsteller gaben ihr Bestes; allerdings hätte der Darsteller der Hauptrolle, Herr Walther Thomas, in der Karikierung nach meiner Meinung etwas maßvoller sein dürfen. Was die äußere Ausstattung des Lustspiels durch neue Dekorationen, Kostüme und das übrige Drum und Dran betrifft, war auch nicht das Geringste versäumt worden. Die Musikbeilagen zu dem Lustspiel, lauter Delikatessen, verstärkten die Wirkung des Ganzen. Die Tänze selbst wurden von der Ballettmeisterin Frau Behrmann-Bethge graziös ausgeführt. Die Ausführung des musikalischen Teiles lag in den Händen von Kapellmeister Gottlieb. Wie er mit dem Orchester oder besser gesagt, mit seiner Schar von Künstlern — denn als solche erwiesen sich bei dieser Gelegenheit die Mitglieder des Theaterorchesters, denen ja bei diesem Strauß'schen Werke fast nur solistische Aufgaben zufallen — der an eigenartigen Klangreizen, an rhythmischen und harmonischen Besonderheiten und witzigen musikalischen Einfällen so überreichen Musik überall den entsprechenden Ausdruck verlieh, das verdient uneingeschränktes Lob. Herr Oberregisseur Strickrodt hatte für eine äußerst glänzende Ausstattung der Oper gesorgt. Die Dekoration, nach Entwürfen von Ernst Stern-Berlin von Theatermaler Bernhard Steiner angefertigt, und die effektvolle Beleuchtung wirkten in schönster Weise zusammen. In Frau Pfeilschneider fand die Rolle der Ariadne eine Vertreterin, die nicht nur gesanglich voll befriedigte, sondern namentlich auch durch die Darstellung den besten Eindruck hinterließ. Herr Schröder wurde der ihm zugefallenen Rolle, als Bacchus schön und seelenvoll zu singen — mehr hat er ja nicht zu tun — in schönster Weise gerecht. Najade, Dryade und Echo wurden durch die Damen Rödiger, Blume und Hallensleben gut dargestellt; die zum Teil recht schwierigen Terzette gelangen vortrefflich. Die Rolle der Zerbinetta lag in den Händen eines Gastes, der k. k. Hofopernsängerin Fr. Hedwig Francillo-Kauffmann. Diese brachte dafür nicht nur eine echte Colombinengestalt und den nötigen drolligen Humor mit, sondern vor allem auch eine vollendete Meisterschaft im Koloraturgesange. Kein Wunder, daß ihr nach der die höchsten Anforderungen stellenden großen Arie bei offener Szene stürmische Ovationen dargebracht wurden. Die Herren Permann, Neugebauer, Höttges und Spivak brachten die übrigen Personen des lustigen Spieles in ergötzlicher Weise zur Darstellung. Stellt man an das Strauß'sche Werk nicht die Anforderung, daß es ein geschlossenes einheitliches Kunstwerk von welterschütternder Bedeutung sein solle, sondern nimmt man es hin als das, was es sein will, eine Tafel, reich besetzt mit auserlesensten musikalischen Genüssen, für Feinschmecker bestimmt, von denen jeder das nehmen kann, was ihm behagt, so kann man ihm gewiß die Anerkennung nicht versagen. In diesem Sinne war es auch von dem hiesigen Publikum aufgefaßt worden, das mit seinem Beifalle am Schlusse nicht zurückhielt und alle, die sich um das Zustandekommen der glanzvollen Aufführung Verdienste erworben haben, oftmals auf die Bühne rief. Dr. R. Loose

Cassel Unser Königliches Theater brachte im Laufe der letzten beiden Monate für Cassel einige Opernneuheiten: im Oktober „Der Schmuck der Madonna“ von E. Wolff-Ferrari, im November „Kobold“ von Siegfried Wagner und kürzlich die Operette „Der liebe Augustin“ von Leo Fall. Im „Schmuck der Madonna“ wendet sich der begabte deutsch-italienische Komponist von dem von ihm seither gepflegten Genre des musikalischen Lustspiels ab und der realistisch-veristischen Richtung Puccinis und Anderer zu. Die verblüffende Charakteristik der Vorgänge des ersten und dritten Aktes fesselt zwar das Interesse des Hörers, der Eindruck bleibt aber doch ein rein äußerlicher. Tieferer musikalischer Wert ist allenfalls dem 2. Akte zuzusprechen, so besonders dem leidenschaftlichen Zwiegesang zwischen Rafaele und Maliella. Auch heben sich die Schlußszenen des zweiten und dritten Aktes aus dem sonst oberflächlichen Niveau des Ganzen heraus. Die drei Hauptrollen waren hier gut besetzt. Die zügellose und heißblütige Maliella wurde das erste Mal von Frau Erhard-Sedlmaier recht realistisch, bei der Wiederholung von Frl. Sanden vom Stadttheater in Leipzig (als Gast) in feiner Darstellung, mit weniger Naturalismus wiedergegeben. Den Gennaro vertrat unser Heldentenor Herr Brandenberger besonders im zweiten Akte recht temperamentvoll, ebenso Herr Wuzél die typische Figur des Camoristenführers Rafaele. Die musikalische Leitung dieser Oper lag bei Herrn Musikdirektor Dr. Zulauf in besten Händen. Ein außergewöhnliches künstlerisches Ereignis für Cassel bildete Mitte November die Aufführung des „Kobold“ von Siegfried Wagner, der der hiesigen Erstaufführung seiner Oper beiwohnte und sie bei der Wiederholung, die einige Tage später erfolgte, selber leitete. Was den Kunstwert des „Kobold“ anbetrifft, so ist die motivische und instrumentale Arbeit des Sohnes selbstverständlich von seinem großen Vater, dem Bayreuther Meister, beeinflußt. Doch bekundet die Musik Talent und Begabung, insbesondere für Zeichnungen kleinerer Bilder volkstümlicher, humoristischer und lyrischer Natur. Für große plastisch wirkende Gemälde, für vorwärts drängende dramatische Handlungen fehlt es Siegfried Wagner an Vollkraft in der Behandlung des Orchesters wie der Singstimmen. Aus diesem Grunde treten im „Kobold“ öfters Stockungen und Längen ein, wo ein rasches Vorwärtsgehen der Handlung erwartet wird. Von prächtiger Wirkung sind die Szenen der Komödianten, die Liebesszene zwischen Verena und Friedrich, die Volksliedszene zwischen Verena und den Schauspielern und andere kleine Ensembleszenen mehr. Die schwierigste und umfangreichste Partie im „Kobold“, von deren guter Besetzung der Erfolg der Oper wesentlich abhängt, ist die Verena, die hier von Frl. v. d. Osten in Auffassung, Darstellung und Gesang hervorragend wiedergegeben wurde. Auch die vielen übrigen Rollen waren im Allgemeinen gut besetzt; ferner trug die tüchtige musikalische Leitung des Herrn Kapellmeisters Prof. Dr. Beier und die ausgezeichnete Inszenierung des Herrn Oberregisseurs Herzer viel dazu bei, daß die Aufnahme des „Kobold“ überaus beifällig war. Siegfried Wagner wurde bei der ersten Aufführung und besonders am zweiten Abend, wo er selbst den Taktstock führte, durch stürmischen Hervorruf ausgezeichnet.

Prof. Dr. Hoebel

Posen Unsere Oper kommt in diesem Winter gar nicht recht vorwärts, es fehlt an geeigneten Vertreterinnen einzelner Hauptfächer. Die männlichen Fächer sind dagegen ganz angemessen besetzt und es ließe sich bei einigen Nachengagements ein mannigfaltiges Repertoire zusammenstellen, zumal es an Kapellmeistern nicht fehlt. In August Abbaß besitzen wir einen guten Leiter der großen Oper, die Regie führt in feinfühlender Art Kapellmeister Dr. Wallenstein, Spieloper, Operette haben getrennte Leiter. Wenn eben nur noch einige Damen vorhanden wären, dann ginge es fürwahr vortrefflich. Die Saison begann vielversprechend mit der Tragöde „Oberst Chabert“ von Waltershausen, die musikalisch weniger interessierte als durch die effektvolle Handlung. Dann gab es Sylva-Gastspiele in Carmen, Mignon, Tiefland, Troubadour, Bajazzo und eine einzige Tristanaufführung. „Robins Ende“ von Künnecke interessierte gar nicht, „Versiegelt“ (Leo Blech) und „Hänsel und Gretel“ stehen jetzt obenan. Die Operette trat mit Offenbach und Altwien auf den Plan und feiert zugunsten des Schauspiels. Alle Musik scheint sich in den Konzertsaal geflüchtet zu haben. A. Huch

Prag Als erste Bühne Österreichs hat unser Deutsches Theater am 7. d. Mts. Richard Strauß' in der letzten Zeit überall genannte neueste Schöpfung „Ariadne auf Naxos“ zur Erstaufführung gebracht. Über das Werk selbst neues zu sagen erübrigt sich, da auch an dieser Stelle bereits anläßlich der Stuttgarter und der Dresdner Aufführung ausführlich darüber berichtet wurde. Die seltsame Verknüpfung alter und neuer Kunst in ihrem eigentümlichen Zusammenwirken, der überraschende melodische Reichtum des Werkes und Straußens selbstverständliche, hier im polyphonen Stile noch gesteigerte Meisterschaft der Form feierten auch bei uns einen gerechten und echten Erfolg, ebenso wie anderseits auch bei uns die Erkenntnis durchdrang, daß die „Ariadne“ ohne den „Bürger als Edelmann“ stilreiner wirken müßte. Die Aufführung war im übrigen bezüglich der Ausstattung sowohl als auch hinsicht-

lich der musikalischen und darstellerischen Leistungen eine musterhafte und ins kleinste Detail mit Sorgfalt vorbereitete. Das Hauptverdienst an der jeder Hofbühne zur Ehre gereichenden Aufführung erwarben sich neben Direktor Teweles noch unser trefflicher Opernchef Al. von Zemlinsky und Regisseur Gerboth sowie in den gesanglichen Hauptrollen Frl. Körner (Ariadne), Frl. von Debicka (Zerbinetta) und Dr. Winkelmann (Bacchus). Schließlich sei noch erwähnt, daß auch der rein äußerliche Erfolg, die unter dem Eindrucke einer besonderen musikalischen Sensation gesteigerte Teilnahme des Publikums bei uns nichts zu wünschen übrig ließ. —ek.

Konzerte

Bremen Den ersten Teil des 2. Philharmonischen Konzertes bildete eine Novität, die Sinfonie Nr. 2 (Cmoll) von Hugo Kaun. Der Komponist ist hier bereits durch einige Kammermusikwerke bekannt geworden; er hatte noch kurz vorher im Jubiläumskonzert des Lehrer-Gesangvereins durch zwei sehr wirkungsvolle Männerchöre einen bedeutenden Erfolg errungen. Man brachte daher seiner Sinfonie von vornherein das größte Interesse entgegen. Diese gab den Beweis, daß er auch die schwierige Sprache des Orchesters als Meister beherrscht. Was der Sinfonie als Vorzug nachgerühmt werden kann, ist die Einheitlichkeit der Stimmung, die über das Ganze ausgebreitet ist, der Reichtum der Erfindung und des musikalischen Ausdrucks. Aber darin sind auch zugleich die Schwächen des Werkes begründet. Unter der Überfüllung der Gedanken und der zu wenig haushälterischen Verwendung der starken Ausdrucksmittel leidet die straffe Gliederung und die Übersichtlichkeit namentlich in den beiden ersten Sätzen, so daß man eigentlich erst bei dem dritten Satze, dem in straffer Tanzform gehaltenen Scherzo, zum wirklichen Genusse kommt. Auch der vierte Satz wirkt am besten erst von da an, wo ein prächtiger Dursatz in festem Marschrhythmus einsetzt und in mächtiger Steigerung sich aufbaut. Unter Herrn Prof. Wendels Leitung erfuhr das Werk eine Wiedergabe, an der der anwesende Komponist seine Freude haben konnte. Der Beifall wuchs in dem Maße, als die gedankliche Entwicklung zum klareren Verständnis kam, und erreichte am Schluß eine bedeutende Höhe. In starkem Gegensatze zu diesem Werke stand die im 2. Teile gebrachte sinfonische Dichtung „Tasso", Lamento e Trionfo, von Franz Liszt, innerlich jenem nahestehend, aber wesentlich davon verschieden durch die Übersichtlichkeit der Gliederung, Klarheit der Zeichnung, mit der aber eine gewisse Dürftigkeit der Erfindung Hand in Hand geht. Auch dieses Werk und das den Schluß bildende Vorspiel zum „Fliegenden Holländer" wurden vortrefflich wiedergegeben Den größten Beifall erntete die Solistin des Abends, Elena Gerhardt. Sie sang mit Orchesterbegleitung drei Lieder von R. Strauß (Morgen, Wiegenlied, Cäcilie), und, von Herrn J. Schlotke vortrefflich am Klavier begleitet, vier Lieder von Hugo Wolf. Das waren echte Kunstleistungen. Daß ihre Stimme nicht mehr ganz den Schmelz besitzt wie noch vor einigen Jahren, daß ihr einzelne kleine Mängel begegneten, will nichts bedeuten gegenüber der Kunst, mit der sie ihre Stimmittel zu gebrauchen und jeden Ton zu gestalten weiß, und gegenüber der Vollendung, in der sie den Inhalt des Liedes durchgeistigt und beseelt zum Ausdruck bringt.

Auch im 3. Philharmonischen Konzerte galt das Interesse weniger den Orchesterwerken (9. Sinfonie von Bruckner, Egmont-Ouverture von Beethoven), trotz ihrer klaren und glänzenden Wiedergabe unter Herrn Prof. Wendels begeisternder Leitung, als dem Solisten, Herrn Karl Flesch. Wie er das Violinkonzert von Brahms spielte, mit überlegener Ruhe und Sicherheit, groß im Ton, frei von allen Schlacken, beseelt und durchgeistigt, das bereitete einen ungetrübten Genuß. Der brausende Beifall entlockte dem Meister als Zugabe einen jener mehrstimmigen Sätze von J. S. Bach, deren Wiedergabe nur den Größten in ihrer Kunst gelingt.

Das 4. Philharmonische Konzert brachte im ersten Teile nach dem „Hirtengesang an der Krippe" aus dem Oratorium „Christus" von Franz Liszt, gewissermaßen als orchestraler Einleitung zu dem Folgenden, den größten Teil jenes merkwürdigen Werkes von H. Berlioz „Des Heilands Kindheit", nämlich außer dem Schluß des ersten Teiles den zweiten und dritten Teil. Das Werk hat große Mängel. Die beabsichtigte archaistische Färbung hat doch nicht dazu führen können, daß der Ton der alten Weihnachts- und Kirchenmusik richtig getroffen ist. Aus seiner Entstehung erklärt es sich, daß es kein von innen heraus organisch erwachsenes Ganze darstellt, sondern sich um den anfänglichen Kern gewissermaßen von außen herum krystallisiert hat. Der Aufbau ist daher höchst mangelhaft. Im einzelnen besitzt es ja viele Schönheiten, die aber durch ebensoviele Wunderlichkeiten oder Längen abgelöst werden. Die Gleichförmigkeit des Ausdrucks wirkt auf die Dauer ermüdend. Darüber vermögen auch einzelne besondere Klangeffekte und das eingeschobene, mit dem Ganzen nur in lockerem Zusammenhange stehende Trio für 2 Flöten und Harfe, das an und für sich ein kleines Kabinettstück ist, nicht hinweg zu täuschen. Alle diese Mängel machten sich auch bei der hiesigen Aufführung bemerkbar, der man an und für sich alles Gute nachsagen kann. Der Philharmonische Chor griff tapfer zu und brachte die wenigen Chöre klangschön und fein abgetönt zum Vortrage. Die Engelstimmen aus der Ferne (Schülerinnen des Seminars) kamen schön zur Geltung. Die Solopartien hatten in Fr. Mientje Lauprecht van Lammen (Marie), Franz Geßner (Joseph), Franz Egénieff (Hausvater) und Paul Reimers (Erzähler) treffliche Vertreter gefunden. Trotzdem war der Beifall nur gering. In scharfem Gegensatz zu dem ersten stand der zweite Teil des Konzertes. Ihn bildete die Uraufführung des „Sonnenhymnus", des letzten Werkes des leider zu früh dahingeschiedenen W. Berger. Zu einem Texte von R. Loozmann, der mit begeisterten Worten die Sonne als Lebens- und Segenspenderin preist, hat der Komponist ein Werk geschaffen, voll Schwung und Kraft, voll überströmender Begeisterung bei größter Knappheit des Aufbaues. Ein Zug tiefernster und doch freudiger Lebensbejahung geht durch das Ganze. Um diese Grundstimmung zum Ausdrucke zu bringen, macht der Komponist von den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln den umfangreichsten Gebrauch. Darin liegt aber auch der Fehler der Komposition. Der allzu dicke Farbenauftrag steht einer klaren Gliederung hindernd entgegen, vor lauter Höhepunkten, die zu rasch aufeinander folgen, kommen die einzelnen nicht recht zur Wirkung, und unter der gewaltigen Kraftentfaltung geht ein großer Teil der feineren musikalischen Arbeit verloren. Schon das Orchestervorspiel, das in glanzvoller Weise den Sonnenaufgang malt, führt zu einem zweiten, und nun verharrt das Ganze auf dieser Höhe. Erst gegen den Schluß hin, wo ein Baritonsolo einsetzt, ebbt die gewaltige Flut etwas ab, um sich dann nochmals zu strahlender Höhe zu erheben. Das Werk stellt an die Ausführenden infolge seiner rhythmischen und harmonischen Schwierigkeiten große Anforderungen. Orchester und Philharmonischer Chor wurden in schönster Weise gerecht und errangen dem Werke eine beifällige Aufnahme. Die hervorragenden Schönheiten des Werkes dürften allerdings in ihrer Gesamtheit wohl kaum einem der Zuhörer nach einmaligem Anhören aufgegangen sein.

An dem ersten Kammermusik-Abend der Philharmonischen Gesellschaft führte sich der neue Primgeiger Herr A. Metz als Kammermusikspieler ein. Mif den Herren Plate (2. Violine), v. d. Bruyn (Bratsche) und Ettelt (Cello) zusammen brachte er von älteren Werken das D moll-Quartett von Mozart zur Darstellung. Dabei ließ er ein feines Einordnen in das Ensemble bei aller Straffheit der Leitung, eine noble Tongebung und klassische Bogenführung erkennen. Zum ersten Male spielten die genannten Herren zusammen mit Herrn Prof. Bromberger ein Klavierquintett von einem bisher hier noch unbekannten Komponisten Josef Gustav Mraczek. Das Quintett ist in seinen vier Sätzen (Praeludium, Legendo, Intermezzo, Finale) durchweg melodiös, leichtflüssig und nicht uninteressant, wird aber dadurch einförmig und ermüdend, daß die einzelnen Instrumente zu wenig selbständig behandelt sind. Erst im Finale erhebt sich die Musik zu höherem Schwunge. Die Wiedergabe war vorzüglich. Dr. R. Loose

Dessau Das erste Abonnementskonzert der Herzoglichen Hofkapelle fand am 8. November statt. Der erste Teil des Programms war dem Andenken August Klughardts gewidmet, den nun schon seit 10 Jahren die kühle Erde deckt. Zum Vortrag gelangte seine Cmoll-Sinfonie op. 57, die von der Hofkapelle mit ganzer Hingabe gespielt wurde. Einer entzückenden Wiedergabe erfreute sich des weiteren Richard Wagners poesieverklärtes Siegfried-Idyll. Als Neuheit erschien an dem Abend Heinrich G. Norens „Kaleidoskop", ein ebenso schwieriges wie hochinteressantes Werk. In all den Charakter-Variationen und in der abschließenden grandiosen Doppelfuge erweist sich Noren als ein Könner von eminent musikalischer Gestaltungskraft, der nicht nur alle Künste des Kontrapunktes beherrscht, sondern auch das Orchester mit verblüffender Virtuosität zu behandeln versteht. Der Vortrag dieses kolossal schwierigen Werkes war in allem eine wahre Meisterleistung. Als Solist war Hermann Jadlowker von der Berliner Hofoper gewonnen worden, der eine

Arie aus Tschaikowskys „Eugen Onegin" und Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte" bewundernswert sang. Die ersten Kammermusikabende der Herren Mikorey, Otto, Wenzel, Weise und Matthiae boten in gediegener Ausführung Boccherinis Streichquintett (2 Celli) Cdur, Paul Juons Klavierquintett Nr. 2, op. 50, Dvoraks F dur Streichquartett op. 96 und Brahms Trio für Klavier, Violine und Waldhorn, op. 40. Für eine wohltuende Abwechslung sorgten durch Liedergaben Franz Leisinger und Lilly Herking. Einen interessanten Vortragsabend veranstaltete am 21. Okt. Liselott und Conrad Berner mit Liedern zur Laute und mit obligater Begleitung der Viola d'Amour. Künstlerisch bedeutsamer gestaltete sich am 5. Nov. das Konzert von Elsa und Cäcilie Satz im großen Saale des Evangelischen Vereinshauses. Mit hochentwickelter technischer Fertigkeit, echt musikalischem Vortrag und in bewundernswertem Zusammenspiel vermittelte das Geschwisterpaar für zwei Klaviere Bachs Orgel Passacaglia in der Mossinschen Bearbeitung, Saint-Saëns „Scherzo" und Franz Liszt „Konzert pathétique". Von Dr. Kerntler am Flügel begleitet, sang der Baritonist Max Mensing eine stattliche Reihe von Liedern, ohne besonderes Interesse erwecken zu können. Auf dem Programm des Bußtagskonzerts, das im Herzoglichen Hoftheater stattfand, stand Otto Taubmanns „Eine Deutsche Messe". Den Vokalchor bildeten die Dessauer Singakademie, der Jähnigensche Gesangverein zu Zerbst, der hiesige Hoftheaterchor und eine Schar von 50 Knaben. Das Soloquartett war mit ersten Kräften der Hofoper, Frl. Estelle Wendworth, Frl. Burger, Leonor Engelhard und Franz Reisinger gut besetzt, und das Orchester stellte die Herzogliche Hofkapelle. Als die Seele des Ganzen erwies sich Generalmusikdirektor Mikorey, der dem künstlerisch hochbedeutsamen Werke Otto Taubmanns einen glänzenden Erfolg sicherte.

Ernst Hamann

Detmold Die diesjährige Saison brachte in der ersten Hälfte eine Fülle musikalischer Genüsse, die den Verlust des Hoftheaters wenigstens einigermaßen verschmerzen lassen. Der Detmolder Männerchor eröffnete den Reigen der Veranstaltungen mit einem wohlgelungenen Konzert, das allerdings keine bemerkenswerten Neuheiten brachte. Die Berliner Trio-Vereinigung (Mayer-Mahr, Dessau und Grünfeld) stand ganz auf der Höhe ihrer längstbekannten Kunst. Einen Beethoven-Abend veranstaltete Prof. Henri Marteau mit Prof. Weweler, wobei der letztere als ebenbürtiger Musiker hervortrat; der Bildungsverein bot wie alljährlich seinen Mitgliedern einige Konzerte, die aber nennenswerte Eigenschaften nicht enthielten, dagegen brachten die Abonnementskonzerte allerhand Abwechslung in der Gewohnheit träges Geleise. Zunächst kam der K. Musikdirektor Max Cahnbley mit dem Bielefelder städtischen Orchester zu Worte, der die Zuhörer besonders mit Tschaikowskys Dornröschensuite begeisterte. Solist war Dr. Hermann Brause, der u. a. Novitäten von Hans Hermann mit Erfolg neben bewährten Löwe-Balladen sang. Armida Senatza, eine junge Violinspielerin aus Berlin, verblüffte durch die Größe ihres Tons und durch ihr südländisches Temperament. An diesem Abend sang David Eichhöfer (Tenor) 3 gefällige Novitäten des einheimischen Komponisten August Weweler. Else Gipser spielte Schumann und Liszt in virtuosenhafte Weise, Alois Pennarini (Hamburg) interpretierte Wagner. Nicht vergessen seien die Kirchenkonzerte Musikdirektor Vehmeiers und Musikdirektor Röthigs aus Leipzig.

— er

Hamburg Die Wogen der am 1. Oktober begonnenen Konzertflut türmen sich himmelhoch. „Zu viel Musik", dies ist und bleibt die Parole und so kann ein tunlichst prägnantes Referat sich nur den wichtigsten Aufführungen zuwenden. S. von Hausegger brachte in den ersten drei philharmonischen Konzerten vornehmlich bekannte Werke von Bach, Schubert, Weber, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Liszt und Tschaikowsky. Neben diesen standen zwei Neuheiten: A. Ritters recht schwülstiges Tongedicht „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe". und M. Regers Orchesterkonzert im alten Stil, letzteres unter Leitung des Komponisten. Wenn auch Reger in diesem op. 123 einen modulatorisch weniger überreichen Ton anschlägt und stellenweise der Fassung des Konzerto grosso folgt, bleibt die Komposition doch im allgemeinen der modernen Stilweise treu. Das Konzert fand reichen Beifall. Messchaert sang im ersten Konzert mit großer Kunst Haydns Ackermann-Arie aus den „Jahreszeiten" und einige Lieder von Brahms. Seine Vorträge standen auch diesmal wieder auf künstlerischer Höhe. Wohlverdienten, reichen Beifall fand im zweiten Konzert Emil Sauer für den technisch einwandfreien, delikaten Vortrag des Chopinschen E moll-Konzerts. Unser neuer zweiter Konzertmeister Jan Gesterkamp brachte im dritten Konzert technisch fein, aber mit zu kleinem Ton, Glazounows stimmungsvolles, einsätziges Konzert A moll, op. 82. S. v. Hauseggers Vortragsplan verdient volle Anerkennung, leidet aber jedesmal unter zu großer Ausdehnung.

Neben den interessanten, unter verschiedenen einheimischen Dirigenten stehenden Volkskonzerten unseres Vereins der Musikfreunde, die die ganze Saison durchziehen, wurde am 21. Oktober das alljährlich stattfindende Vereinskonzert gegeben, das diesmal unter Arthur Nikischs hypnotisierender Führung in ebenfalls zu großer Ausdehnung neben Werken von Brahms, Liszt und Wagner, noch Debussy's programmliche Gefühlsduselei „Prélude à l'après-midi d'un Faune" brachte.

Im ersten Konzert der unter Nikisch stehenden Berliner Philharmonie erschienen Werke von Händel, Beethoven, Smetana und R. Strauß. Als ein Ereignis ist das Wiederauftreten des rhythmisch festen Max Fiedler zu bezeichnen, der in einem eigenen Konzert in rühmlicher Weise nur bekanntes von Beethoven, Strauß, Rachmaninoff und Wagner vorführte. Interessant war die erste der in jedem Jahr stattfindenden, als Hamburgische Konzerte bezeichneten Aufführungen unter Francesco P. Neglia, zunächst durch die Vorführung einer eigenen, aus drei Sätzen bestehenden Manuskriptsinfonie „Italo Tedesca". Die programmatische Komposition schildert charakteristisch das nationale Leben Italiens und Deutschlands. Ihre Vorzüge bestehen in einer bis ins Detail geschickten Arbeit und ausgereiften Kunst klangschöner Orchesterbehandlung. In dem mit Mozarts Ouvertüre zur Zauberflöte eröffneten Konzert sang Frl. Maria Freund außer Brahms'schen Liedern noch mit ersichtlicher Hingabe das Altsolo in der Brahms'schen Rhapsodie. Offenbar war eine merkliche Indisposition die Ursache, daß die Sängerin wenig Erfolg erzielte. Auch der herbeigezogene „Männerchor Hamburger Bankbeamter" schien seiner dankbaren Aufgabe in der Rhapsodie nicht gewachsen.

Im ersten der unter Felix Woyrsch stehenden Altonaer Orchesterkonzerte, das sich der Solisten Walter Schulze-Prisca und Mimi Schulze-Prisca-Bussius aus Würzburg erfreuen durfte, erschienen als Orchesterneuheiten Ariels Gesang nach Shakespeares „Sturm" von Walter Braunfels und Georg Schumanns schwungvolle Ouvertüre „Lebensfreude". Nachdem die im Juni 1906 eingeäscherte St. Michaeliskirche am 19. Oktober durch einen feierlichen Aktus eingeweiht wurde, fand acht Tage später noch eine besondere Musikaufführung statt, die unter Alfred Sittard stand. Bei dieser trat zunächst die von Walker (Ludwigsburg) neuerbaute Orgel als größte aller Orgelwerke der Jetztzeit in volle Tätigkeit, in einigen von Sittard mit großer Kunst und Virtuosität dargebotenen Werken von Bach, César Franck und Reger. Außerdem sang der unter Sittard stehende Chor mit tadelloser Reinheit und leidenschaftslos kirchlichem Vortrag drei herrliche Kompositionen von A. Scarlatti, M. Praetorius und Mendelssohn. Der genußreiche, aber zu ausgedehnte Konzertabend brachte außerdem noch Solovorträge des Frl. M. Philippi und Konzertmeister H. Bandler. Frl. Philippis Gesang erwies sich, vermutlich unter Indisposition stehend, nicht in allen Teilen künstlerisch abgerundet, am wenigsten in der Bachschen Arie „Gelobet sei der Herr mein Gott".

Die Cäcilia (Prof. J. Spengel) veranstaltete am 4. November eine erhebende Brahms-Feier, gekrönt mit Beethovenschem Schluß. Es wurde mit dem Schicksalslied begonnen, denen Lieder am Klavier (Frau Ottilie Metzger Lattermann), Chorlieder und die Rhapsodie folgten. Der zweite Teil brachte Beethovens „An die Hoffnung" (zweite Komposition), mit Orchester eingerichtet von Spengel, und die selten zu Gehör gebrachte „Meeresstille und glückliche Fahrt". Es war ein herrliches, durck keinen Mißton getrübtes Konzert, in dem der Chor auf absoluter Höhe technischer, wie geistig einwandsfreier Leistungsfähigkeit sich behauptete. Besonders zu betonen ist noch das klangschöne und dabei sichere Heraustreten der führenden Stimmen, ebenso ihre gleichtonliche Besetzung. Die enthusiastischen Beifallsbezeugungen des distinguierten Auditoriums galten auch den Vorträgen der Solistin, die sich auch diesmal wieder mit vollem Recht als eine der hervorragendsten Vertreterinnen des Konzertgesanges bewährte.

Der Vortragsplan des ersten Hauptkonzerts unseres unter Prof. Dr. Barth stehenden Lehrergesangvereins brachte diesmal manches Neue. Zunächst das nicht gerade anziehende, aber charakteristische „Gegen den Wind" von Peter Faßbaender und Rudolf Wagners reizvolles „In Sevilla". Im weitern Verlaufe des viel des Interessanten bietenden Abends erschienen 3 auf einen volkstümlichen Ton gestimmte Gesänge aus Bernhard

Sekles dankbar gehaltenem Zyklus mit Sopransolo „Volkstümliche Gesänge", wie Kompositionen von Mathieu Neumann und Hans Heinrichs. Von besonderer Anziehungskraft erwies sich Schuberts ebenfalls als Neuheit vorgetragene Komposition „Daphnis" in Adolfs Kirchls Bearbeitung für Chor. Den Höhepunkt der Chorvorträge bildete Friedrich Hegars wirkungsvolle „Hymne an den Gesang". Auch die zart gehaltenen Gesänge, wie z. B. „In Sevilla" etc. bewiesen den gleich hohen Grad gesanglicher Vollendung. Nicht unwesentlichen Anteil am Gelingen des genußreichen Abends hatte die Solistin, Frau Käthe Neugebauer-Ravoth deren heller, wohlgeschulter Sopran sich außer bei Sekles auch in Liedern von Brahms verwertete.

Wollte ich über alle hervorragenden Solistenkonzerte (Lamond, Schnabel, Burmester, Marteau, Edith Walker und Elena Gerhardt etc.) berichten, so würde die Geduld der Leser auf eine harte Probe gestellt. Burmester, Marteau, und Frl. Walker verwerteten ihre Kunst vor einem Auditorium, das den großen Konzertsaal bis auf den letzten Platz füllte. Nicht unerwähnt sei im Marteau-Konzert die Mitwirkung des unter Musikdirektor Bignell stehenden Altonaer Orchesters, das sich bei der Ausführung der von Marteau in bewunderungswürdiger Weise gespielten Konzerte von Brahms, Bach und Beethoven vorzüglich bewährte. Prof. Emil Krause

Kattowitz Die diesjährige Konzertsaison verlief bisher sehr ruhig. Willy Burmester und A. Schmidt-Badekow eröffneten den Reigen der Darbietungen. Mit bekannter Meisterschaft bot uns Burmester diesmal eins der schönsten Werke des italienischen Meisters Viotti, das Konzert A moll No. 22. Nicht ein Takt, nicht eine Note entbehrte der individuellen Durchgeistigung, und mehr wie je wurde es mir klar, daß so nur ein Geiger wie Burmester auffaßt. Alsdann spielte der Künstler Neubearbeitungen alter Stücke von Field, Hummel, Martini und Weber, die wieder enthusiastischen Beifall auslösten. Herr Schmidt-Badekow hatte Stücke des Komponisten S. Stojowski gewählt. Trotz der meisterhaften Wiedergabe fielen diese „Polnische Idyllen" op. 24 stark ab. Die virtuos technische Anlage vermochte nicht das Manco an Situationsromantik wett zu machen. — Es folgte das erste Chorkonzert des Meistervereins. Die Berliner Altistin Emmi Leisner brachte außer den „Vier ernsten Gesängen" von Brahms die bekannten Wesendonk-Lieder von Wagner. Der serieuse Ausdruck im Ton der Künstlerin gab solch ernsten Textstellen eine wirksame Prägnanz. Der Chor brachte Frauenchöre von Schubert und Arnold Mendelssohn, ferner fünf- und sechsstimmige gem. Chöre von Taubmann, Bossi und von Moellendorff. Der Chor hielt sich im Allgemeinen recht wacker. Am 17. Oktober gab die heimische Sängerin, Meta Geyer-Dierich, unter Mitwirkung der jungen Violinistin Steffi Koschate mit G. v. Lüpke am Klavier ein Konzert, welches uns Frau Dierich wieder im günstigsten Lichte erscheinen ließ. Wenn Fräulein Koschate sich einer besseren Geigenhaltung befleißigen und den Bogen mit der Peripherie der Saiten mehr in ein rechtwinkeliges Verhältnis bringen würde, dürfte man die schönsten Erwartungen in die junge Künstlerin setzen. Am 1. Dezember lernten wir — zum ersten Male in Kattowitz — den Meister der Violine Henri Marteau kennen. Der Meistersche Gesangverein vermittelte uns diese wertvolle Bekanntschaft. Professor Marteaus Leistungen gipfelten in höchster Künstlerschaft. Er spielte Bachs G moll-Sonate und Schumanns Violinsonate A moll unvergleichlich schön. Ebenso interessierte eine eigene Komposition von ihm, Chaconne für Bratsche. Am Klavier saß Bernhard Fabernal. Der Chor führte wieder seine besten Eigenschaften ins Treffen und sang Chöre von Praetorius, Wolf, Prohaska u. a. Zum Schluß sei noch einer öffentlichen Schüleraufführung des Wynenschen Musik-Instituts gedacht, deren Programm vornehmlich modernen, zeitgenössischen Tonsetzern gewidmet war. Es kamen zu Gehör Stücke für Klavier und Violine von Burmester, Reinecke, Scharwenka, Strauß, Wynen u. a.

Otto Wynen-Kattowitz

Leipzig Das böhmische Streichquartett, das von allen derartigen Vereinigungen leider allein einer großen Teilnahme begegnet, hatte bei seinem dritten Auftreten in diesem Winter keinen guten Tag. Nicht wegen der gewiß bösen Entgleisung im ersten Satz des Dvořákschen A dur-Klavierquintetts, die durch ungenügende Verständigung der Spieler herbeigeführt wurde, gelangen wir zu diesem Urteil, sondern wegen der allgemein ersichtlichen Lockerheit des musikalischen Gefüges schon bei dem Quartett von d'Indy (op. 42), einem Werk voller sinnfälligen Klangschönheiten, vor allem aber bei dem Mozartschen G moll-Quintett, dessen Durchsichtigkeit schon nicht die geringste Intonationstrübung oder rhythmische Schwankung verträgt. Daß besonders hier der würdige, sonst so tüchtige Prof. Hans Wihan häufig so arg auf seinem Cello daneben griff, mögen aber wohl uns unbekannte Gründe, vielleicht Unwohlsein oder Überanspannung, bewirkt haben. Auch sonst wurde das Werk leider nicht befriedigend vermittelt: Durch Nichtachtung dynamischer Vorschriften und Mangel an Wärme wurde es in einen wenig fesselnden Salonton hineingezogen. Die für Mozart und Dvořák notwendigen Aushilfskräfte waren mit unserm wackern Gewandhausmitglied Bernh. Unkenstein (Viola) und Germaine Schnitzer vollwertig besetzt. Es verdient besonders hervorgehoben zu werden, wie überraschend gut sich diese sonst mit stählerner Kraft draufgehende Pianistin den Streichern unterordnete. Überhaupt war die Wiedergabe des Dvořákschen Werkes auch sonst die beste Leistung des Abends.

Was für Mark Günzburg fast immer gleich von vornherein einnimmt, ist seine Programmaufstellung, nicht im Hinblick auf deren Folge — denn die ist durchaus nicht immer einwandfrei — sondern vor allem auf die Mannigfaltigkeit der Tonsetzer und ihrer Werke, von denen er erfreulicherweise mit Vorliebe Neues und Unbekanntes bringt. Diesmal brachte er z. B. außer Bach und Liszt noch Sjögren, Moszkowski, Glinka (in der Bearbeitung von Balakirew), Sapellnikoff und Grünfeld (Ungarische Fantasie) zu Gehör, dabei spielte er nicht weniger als vier Werke „zum ersten Male". Den Programmkünstler erreicht der Klavierspieler Günzburg nicht in allem. Er ist eigentlich von der Natur, rein äußerlich, nicht zum Pianisten berufen: Seine kleinen Hände machen ihm weite Griffe äußerst schwer, seine kurzen Arme behindern ihn an edler Schwungkraft, und vielleicht ist hierauf auch sein häufiger Mangel an Treffsicherheit bei Sprüngen und, um mich einmal des abgegriffenen Wortes zu bedienen, an „Großzügigkeit" zurückzuführen. Günzburg tut daher recht daran, seine Erfolge in anderer Richtung zu suchen, die wohl am besten damit gekennzeichnet wird, daß er sich an eine liebevolle Herausarbeitung von Einzelzügen besonders lyrischer Art hält.

Die Leitung des am selben Abend im Palmengarten veranstalteten Symphoniekonzertes des Windersteinorchesters lag in den Händen des Herrn Musikdirektors Oscar Köhler. Ich kam gerade recht, um noch den größten Teil der Wiedergabe der Achten von Beethoven zu hören. Mit rechtem Verständnis für das Romantische in dieser sinfonischen Liebesdichtung, die ungefähr 1812 in einem Spätfrühling Beethovenscher Liebe entstand, faßte Köhler das Werk feinsinnig, sanft und weich an, ohne doch einer straffen Rhythmik etwas zu vergeben, und wies sich dabei aus als ein Orchesterleiter von innerlicher Tüchtigkeit und auch, was das rein Praktische betrifft, von echten und rechten Führertugenden. Der letzte Teil zeigte ihn endlich als Tonsetzer von günstigster Seite: Zu den drei Stücken für Streichorchester und Harfe, die ich schon im vorigen Jahre als feine in romantische Stimmungen getauchte Werke erwähnen konnte, war noch ein viertes von gleichem Wert hinzugekommen, und den Abschluß des Abends bildete seine Ouverture für großes Orchester, „Im Herbst" betitelt, die, mit plastischen Themen erfunden und farbenreich instrumentiert, den Herbst nicht als Künder des todbringenden Winters, sondern als Spender reifer Früchte für die Taten im Sommer auffaßt. Herr Joh. Snoër, der schon vorher mit einigen Solostücken für die Harfe mit Erfolg aufgewartet hatte, bewährte seine Fähigkeiten auch im obligaten Harfenteil der Köhlerschen Stücke für die Streicher. Dr. Max Unger

Ein künstlerisch ernsthafter Pianist ist Edmund Schmid, der unter Mitwirkung des Winderstein-Orchesters ein Konzert im Kaufhause gab. Er spielte zwei Beethoven-Konzerte (G dur Nr. 4 und Es dur Nr. 5). Die Darstellung der beiden Werke verriet gute Begabung und gediegenes Studium. Neben einem zarten, gesangreichen Anschlag besitzt der Künstler gesunde Auffassung und ausgereifte Technik; kleine Mängel, die den Zuhörer stören, werden sich wohl noch verlieren. Des weiteren enthielt das Programm zwei Kompositionen (Pietà für kleines Orchester und eine Irrlichterfantasie für Klavier und Orchester) von Karl Gleitz. Die Sätze zeugen von dem starken Talent des Tonsetzers, der durch reizvolle Harmonik und geschickte Instrumentation tüchtiges Können offenbart. Aber in der Qualität der Erfindung stehen sie nicht sehr hoch, überall macht sich eine Anlehnung an berühmte Muster bemerkbar; besondere Schwächen zeigt das zweite Werk, dem man wohl kein langes Leben prophezeien kann. Die Orchesterbegleitung wurde unter Prof. Windersteins sorgfältiger Leitung sehr klangschön ausgeführt; der kleine Zuhörerkreis applaudierte lebhaft.

Bronislaw Huberman, der sich vor kurzem im Gewand-

hauskonzert einen großen geigerischen Sieg holte, gab ein Konzert im Festsaale des Zentraltheaters. Einleitungsnummer des Programms war die Adur-Sonate von Brahms. Emerich Kris führte den Klavierpart mit großer Klarheit und feinem Mitempfinden aus; auch als Begleiter der Violinkompositionen bot er ausgezeichnete Leistungen. Ganz hervorragend waren Hubermans Darbietungen: Die Ciaconna von Bach spielte er nicht nur mit vornehmen Geschmack und edler, voller Tongebung, sondern auch mit größter Klarheit und Sauberkeit in der Technik. Geradezu Wunderbares leistete der Künstler im Vortrage von Paganinis „La Clochette"; alles was dieser Hexenmeister in dem Stück niederschrieb, wurde bis zur letzten Note in vollendeter Weise wiedergegeben. Die silberhellen Flageolett- und Doppelflageolett-Töne, so auch die Oktavengänge bis in die höchsten Lagen, entfesselten im Publikum stürmischen Beifall, so daß noch eine Zugabe — Mazurka von Zarzycki — folgen mußte.

Das fünfte Philharmonische Konzert des Winderstein Orchesters war Bach, Beethoven und Brahms gewidmet. Mit den Bach-Kompositionen: Ouvertüre und Air aus der Ddur-Suite für Orchester und der stimmungsvollen Hirtensinfonie wurde das Konzert eröffnet. Dann spielte das Russische Trio (Vera Maurina Press, Klavier, Prof. Michael Press, Violine, und Jos. Press, Cello), Beethovens Tripel-Konzert in Cdur. Das wenig dankbare, sehr ausgedehnte Werk interpretierten die Russen ebenso sorgfältig und fein nuanciert wie das darauffolgende klangschöne und farbenprächtige Doppelkonzert für Violine und Violoncell von Brahms. Feuriges Temperament, intelligente poetische Auffassung sind große Vorzüge der Künstler; in der Intonation war jedoch nicht alles einwandfrei. Die Akademische Festouvertüre von Brahms bildete die Schlußnummer des Programms. Prof. Dr. Klengel, der das Konzert in Vertretung dirigierte, zeigte sich als verständig waltender und sicherer Führer, der von dem trefflich disponierten Winderstein-Orchester bestens unterstützt wurde. Oscar Köhler

Posen Das Konzertleben steht in diesem Winter obenan. Zwei Sinfonieorchester und ein Dilettantenorchester (Musikverein) sorgen für die Instrumentalmusik, und namhafte Gäste lösen einander ab. So brachte uns die Orchestervereinigung (Theaterorchester) Beethovens Bdur- und Schuberts Cdur-Sinfonie, Strauß' Eulenspiegel, Weingartners „Lustige Ouvertüre" (noch vor der Uraufführung durch den Komponisten) mit allerlei bewährtem Kleineren, das Sinfonieorchester dagegen unter Fritz Gambkes Leitung Liszts Faustsinfonie in einer packenden Wiedergabe, daneben noch eine sehr beachtenswerte Legende für Tenor und Orchester von Gambke „Zu Nazareth am Brunnen", die dem Tenor (Herrn Korfield-Mercer-Breslau) zu dem tonmalenden Orchesterpart dankbare Lyrik anvertraut. Solisten-Abonnementskonzerte veranstaltet die E. Simonsche Musikalienhandlung (Stettin und Posen) und der „Verein junger Kaufleute." Sie führten uns das Flonzaley-Quartett, vor allem aber die feingeistigen Brüsseler her. Die edle Geigerzunft war vertreten durch Manén, der von Auftreten zu Auftreten gewinnt, Bronislaw Huberman als vornehmen Beethovenspieler, Jan Kubelik, der mit Vieuxtemps und kleineren Sachen auftrat, und einen Werdenden, den jugendlichen Jahnke. Raoul Koczalski gibt ein auf vier Abende berechnetes Chopinfest; leider schwach besucht war der reizende erste Abend. Der Berliner Domchor unterbrach hier die Rußland-Tournée zur allgemeinen Freude unserer Musikfreunde, der Bachverein gab einen Bach-Herzogenberg-Kantatenabend, und die Sangeskunst vertraten Julia Culp, Dora Windesheim, der Lautenmeister Rob. Kothe, Frau Senius-Erler (sie trat zusammen mit Emil Prill, Hugo Dechert und Richard Rößler auf). In einem Liederabend des Ehepaars von Kraus interessierte eine hiesige Pianistin Else Leichtentritt mit Liszt und Griegscher Kleinkunst. Einen eigenartigen Volksliederabend veranstaltete Arno Nadel (Klavier) mit dem Herausgeber der Zeitschrift „Ost und West" (Berlin), Leo Winz, er galt dem „Jüdischen Volkslied", dessen melodischen Reichtum Klaire Dawidoff (Sopran), M. Magidson (Tenor) und Betty Tennenbaum (Violine) aufs beste dokumentierten. Schwermütige Ghettoweisen, aus denen allerlei aus alter und neuer Zeit entgegenweht. A. Huch

Sondershausen Kammersänger Karl Mayer hatte sich erfreulicher Weise einmal wieder seiner Heimatstadt erinnert, und gab, auf das lebhafteste begrüßt, einen in jeder Beziehung hoch zu bewertenden Lieder-, Balladen- und Rezitationsabend (17. Nov.) Das ehedem glänzende Organ des in früheren Jahren an großen Bühnen gefeierten Baritonisten, der heute 60 Jahre zählt, hat natürlich manches eingebüßt, doch ist zu bewundern, wie vollendet M., mit seltener geistiger Frische, sein Material zu meistern weiß. Seine Vortragskunst ist die alte, warm belebte geblieben. So gestaltete er die Lieder und Balladen von Schubert, Wolff, Strauß, Rubinstein und Loewe äußerst anschaulich, um dann abschließend in Wildenbruchs Hexenlied mit kraftvollem Schwung, ausgezeichnet deklamierend, erschütternde Bilder zu entrollen. Mir war das ein Erlebnis. Elisabeth Lange (Schwerin) saß am Flügel, begleitete den Sänger virtuos und geschmeidig, erledigte Schillings Musik zum Hexenlied mit Ausdruck und zeigte sich als Solistin (Hmoll-Rhapsodie von Brahms, Ddur-Variationen von Mozart) dort von respektabler, hier von höchst reizvoller Seite.

Der 2. Kammermusikabend des fürstl. Konservatoriums verzeichnete in Wiederholung vom Lisztfest Bruckners prachtvolles Fdur-Quintett, sodann Brahms Streichquartett Amoll op. 51 No. 2 und Karl Goldmarks Bdur- (op. 30) Klavierquintett. Die Ausführenden, Prof. Corbach, Plümer, Martin, Rauschenbachs und Wörl meisterten die Werke ausgezeichnet. Der Impuls des Primgeigers gestaltete alles rhythmisch belebt und von Wärme durchleuchtet. Als Kammermusikspieler von Rang saß Prof. Ad. Grabofsky (Sondershausen) am Flügel. Die feinmusikalische, technisch unendlich fein geschliffene, im Anschlag zart differenzierte Ausführung des Klavierquartetts war höchst erbaulich und ästhetisch vollkommen befriedigend.

Im dritten Konzert der fürstl. Hofkapelle im Theater, einem Beethovenabend, wurden das Tripelkonzert Cdur op. 56 für Klavier, Violine und Cello mit Orchester, die große Fidelio-Arie und die 9. Sinfonie aufgeführt. Letztere erfuhr damit in langen Jahren seine vierte hiesige Aufführung. Der jüngsten gingen solche unter Erdmannsdörfer, Schröder und Tr. Ochs vorauf. Ob nun die neueste unter Corbach jenen an Vollendung gleich kam, sie überragte oder hinter ihnen zurückstand, vermag ich nicht su sagen. Nach dem in diesem Jahre Gebotenen zu urteilen, ist zu sagen: Insgesamt erreichten Dirigent, Kapelle, Chor (Cäcilienverein-Sondershausen) und Solisten eine gewisse ansehnliche Höhe, im einzelnen sind aber hier und da nach persönlichem Empfinden Ausstellungen zu machen. Die sorgsame Vorbereitung, die eine so schwierige Schöpfung bedingt, wie auch der rege Eifer und der ernste Wille Aller waren unverkennbar und löblich. Prof. Corbach tat mit Schwung, Umsicht, straff rhythmisierend sein Möglichstes, die grandiosen Schönheiten technisch und klanglich ins hellste Licht zu rücken, die durch Schüler des fürstl. Konservatoriums verstärkte Kapelle hielt sich wacker, der Chor gab recht gutes und auch das Solistenquartett leistete, obschon der Tenorist nur eben genügte und die Sopranistin sich reichlich überhob, ganz Tüchtiges, jedoch es blieb noch ein merkbarer, peinlicher Rest zu tragen. Und das lag nicht allein daran, daß der Interpretation zum letzten in der Auffassung die ganze bezwingende Wucht und ragende Größe doch wohl fehlte, nicht allein daran, daß sich gelegentlich kleine Unzulänglichkeiten im Orchester einstellten, die mangelhafte Akustik, besonders im letzten Satz auffällig, trug auch ein gut Teil Schuld mit daran. Das kleine Theater, die Menge der Mitwirkenden, das ungünstige Plazieren des Chores — der beschränkte Raum gab's leider nicht anders zu —, das wirkte da recht einengend, teils niederdrückend, teils gewaltsam auf Gefühl und Stimmung des Hörers. Wenn trotz all diesem sich schließlich dennoch der Eindruck zu einem verhältnismäßig tiefgehenden gestaltete, so vollbrachte dies Wunder die von reichem Leben durchflutete, erhabene Musik Beethovens, der in dem hinreißenden Schlußsatz seiner Neunten, der denn auch freudigen Beifall auslöste, ein Gemälde sondergleichen schuf. Die sehr fein abgetönte, technisch saubere und präzise Wiedergabe des Tripelkonzerts machte den Herren Plümer (V.), Wörl (C.) und Fr. Ludwig (Klav.), wie der Kapelle und Prof. Corbach alle Ehre! Minder gut gefiel mir die Sopranistin in der Fidelio-Arie. Die Dame trug bisweilen unnötig dick auf. Wir sind hier zwar nicht sehr verwöhnt, aber solche Kraftmeierei wäre doch besser unterblieben. Damit imponiert niemand, der vielleicht glaubt, in kleinen Städten falle man auf stimmliche Extravaganzen ohne weiteres blindlings herein. Der 3. Kammermusikabend des fürstl. Konservatoriums der Musik ist nachzutragen. Ich hörte Streichquartette von Haydn (Nr. 7, Gdur), Beethoven (No. 14, Cismoll op. 131) und das Klavierquintett Fmoll von César Franck. Die Ausführung seitens der Herren Prof. Corbach, Plümer, Wörl und Martin, denen sich am Flügel noch Herr Ludwig zugesellte (leider riß ihn sein Temperament, das er erheblich temperieren müßte, zu empfindlichen Anschlagshärten an den Fortestellen hin) ließ Sicherheit und Gefühlswärme nicht vermissen. Die Musik-

abende des fürstl. Konservatoriums sind zu einer ständigen, liebgewonnenen Einrichtung geworden. Allwöchentlich stellen sich die fähigsten Eleven dem kleinen, gewählten Kreise derer vor, die in diesen Vorträgen immer neue Reize entdecken und an so frischfröhlichem Musizieren Gefallen finden. Manch anziehende Talentproben werden gegeben und legen von emsiger, zielbewußter Arbeit der Lehrer, wie der Studierenden bereits Zeugnis ab. Es ist uns erfreulich, daß sich dank der energischen Initiative und des unermüdlichen Fleißes des jetzigen Konservatoriumsleiters Prof. Corbach die verdienstliche Gründung eines Karl Schröder in stetem Wachstum befindet.

G. Tittel

Wien Im vierten philharmonischen Konzerte (15. Dezember) hätte sollen erstmalig eine neue Sinfonie des finnländischen Nationalkomponisten Sibelius (Nr. 4, A moll) aufgeführt werden. Da aber der zu dieser Aufführung nötige Glockenapparat nicht rechtzeitig eintraf, wurde das Programm geändert und zwar dahin, daß zwar auf demselben die bereits als einzige zweite Nummer angekündigte „Pathetische Sinfonie" (Nr. 6, H moll) von Tschaikowsky verblieb, letztere aber nun noch von zwei andern allbekannten Meisterwerken eingerahmt wurde: Webers Euryanthe-Ouverture und Beethovens achte Sinfonie in F dur. Von der Aufführung selbst wäre eigentlich nur hervorzuheben, daß die in Wien ohnehin außerordentlich beliebte Tschaikowskysche Sinfonie wieder mit einer Virtuosität, einer Klangkraft und Klangschönheit gespielt wurde, wie diese vielleicht keinem zweiten Orchester der Welt möglich ist. In dieser Hinsicht war namentlich die Wiedergabe des zwar etwas opernhaft brutalen, aber dabei faszinierend-zugvollen dritten Stückes, das aus einem leicht beschwingten Scherzo allmählich in einen schier fanatischen Sturmmarsch übergeht, eine Art Wunder und die Wirkung so stark, daß sich die unübertrefflichen Musiker für den Riesenapplaus dankend, zweimal von ihren Sitzen erheben mußten. Ein Fall, der in Wien nur äußerst selten vorkommt. Zuletzt geschah es in der Musikfestwoche des verflossenen Juni nach dem gewaltigen ersten Satze Satze von Bruckners neunter Sinfonie, welchen die Philharmoniker damals unter Nikisch ebenso hinreißend spielten, wie jetzt unter Weingartner den Sturmsatz der „Sinfonie pathétique". Leider drückte nur der Glanz der echt „modernen" Tschaikowskyschen Instrumentation auf die weit bescheidenere „klassische" in Beethovens achter Sinfonie, so daß letztere — sonst in ihrer göttlichen Heiterkeit auch ein erklärter Liebling der Wiener — diesmal weit schwächer wirkte denn sonst.

Überdies kam im ersten Satze eine Entgleisung der Holzbläser vor, die man ja gerade bei diesem Elite-Orchester nicht für möglich halten sollte. Wie anders war der Eindruck und demgemäß auch die Aufnahme desselben humorsprühenden Meisterwerkes in der vorigen Saison einmal von einem schwächern Orchester gespielt — dirigiert von Siegfried Wagner!

In einem Sinfonieabend des Konzertvereins (Dienstag-Zyklus), brachte der temperamentvolle, energische Gastdirigent Paul Scheinpflug nicht nur Schuberts große C dur-Sinfonie sowie den wichtigen sinfonischen Orchesterpart zu Mendelssohns Violinkonzert zu voller künstlerischer Wirkung, sondern gewann auch seiner eigenen geistreichen, bereits aus einem philharmonischen Konzerte des vorigen Jahres vorteilhaft bekannten „Ouvertüre zu einem Shakespeareschen Lustspiel" als berufenster Interpret neue, verstehende Freunde. Der eigentliche Held des Abends war aber freilich W. Burmester als Solist beim Mendelssohnschen Violinkonzert. Daß man dieses gewiß wunderschöne, aber fast zum Überdruß oft gehörte Werk nicht vollendeter, musikalischer spielen könne, darüber herrschte nur eine Stimmung und äußerte sich dementsprechend der Beifall.

Besonders bemerkenswert ist ein Klavierabend Moriz Rosenthals, der nicht nur in den großen Konzerten mit Orchester von Chopin (E moll) und Liszt (Es dur) wieder seine ganze, jetzt so künstlerisch abgeklärte, unbegrenzte Meistertechnik entfaltete, sondern auch eine Reihe von Solostücken zum Entzücken spielte. Darunter waren auch zwei wirklich interessante Novitäten („Traumgestalten" und „Bedrängnis") von Goldmark, deren poetische Wirkung das Publikum zum Anlaß nahm, dem jetzt sehr häufig in Konzerten erscheinenden greisen Komponisten neuerdings seine Verehrung zu bezeugen. In Liszts Es dur-Konzert schien es Rosenthal geradezu auf einen künstlerischen Wettkampf mit d'Albert angelegt zu haben, der mit diesem geistreichsten und glänzendsten der spezifischen Virtuosenkonzerte heuer am ersten Nedbalschen Sinfonieabend einen sensationellen Erfolg erzielt hatte. Der nunmehr von Rosenthal erreichte stand jenem nicht nach, er gewann ihn namentlich durch die grandios herausgebrachte Schlußsteigerung. Allgemein bemerkt wurde, mit welch' ungleich wärmerer Empfindung und inneren Leben diesmal der gewaltige Klaviertitane das Lisztsche Konzert spielte, mit dessen großenteils nüchternblasierter Wiedergabe er vor einigen Jahren hier trotz aller technischen Bravour gerade die intimsten Liszt-Verehrer enttäuscht hatte.

Ein Orchesterkonzert des Wiener Männergesangvereins interessierte hauptsächlich durch eine Reprise der lange nicht gehörten „Sinfonie-Ode" von Felician David († 1876), deren einst so hochgepriesene Ausprägung des orientalischen Milieus heute wohl durch bedeutende Nachfolger — Bizet, Peter Cornelius (im „Barbier von Bagdad"), Goldmark, Rubinstein, Richard Strauss („Salome") stark überholt erscheint. Einiges hört sich immerhin noch ganz charakteristisch an, z. B. der Muezzinruf, eine schwierige Tenorstelle, durch Vereinsmitglied Herrn L. Godoesey von der Orgelgalerie herab, im rechten salbungsvollen Predigerton vorgetragen. (Viel schöner, poetischer klingt freilich des Muezzins melancholischer Gesang im „Barbier von Bagdad".) Am meisten schien diesmal auf das Publikum der stimmungsvoll leise ausklingende Schluß der zweiten Abteilung zu wirken, das Einschlummern der Karawane bezeichnend, nachdem zwei bedeutende träumerische Tenorpartien mit fein illustrierendem Orchester, besonders die „Hymne an die Nacht", dem Hauptsänger des Abends, Herrn Rud. Ritter einen verdienten Sonderbeifall eingebracht. Erstaufführungen im Verein bildeten ein nicht eben bedeutender, aber immerhin recht festlich klingender Männerchor mit Blechinstrumenten von Anton Bruckner „Das deutsche Lied" (Text von Erich Fels, erstmalig 1892 beim deutsch-akademischen Sängerfest in Salzburg aufgeführt), weiter ein charakteristisch vertonter, teilweise mit Wagnerschen Mitteln (z. B. die Fafner-Klänge aus „Siegfried") bestrittener Männerchor mit Baritonsolo (Vereinsmitglied Haushofer) und Orchester „Zigeuner-Suiten" von Hugo Kaun, sodann ein dem Verein mit seinem unvergleichlichen Pianissimo auf den Leib geschriebener, sonst recht harmloser unbegleiteter 5stimmiger Männerchor „Abendlied" von Carl Ferd. Adam († 1867 als Kantor zu Leisnig in Sachsen), endlich — als Uraufführung — eine dem Wiener Männergesangverein gewidmete und im besten Sinne kunstvoll-moderne, sehr wirkungsvolle Vertonung der großartigen Goethe-Dichtung „Prometheus" für Männerchor und Orchester von Karl Bleyle, welche dem anwesenden, in München lebenden begabten Komponisten lebhaften Beifall und Hervorruf verschaffte. Verdientermaßen applaudiert wurde auch als willkommene Zwischennummer der geschätzten Wiener Klaviervirtuosin Frau Apfelbeck-Bailey vortreffliche Wiedergabe von Liszts großer „Ungarischer Fantasie mit Orchester", der sie dann noch eine Zugabe folgen lassen mußte, gewählt in dem schönen Mendelssohnschen „Lied ohne Worte" F dur (Adagio $^{9}/_{8}$ aus dem 4. Heft der Sammlung). Die Vereinsvorträge selbst waren unter Chormeister Keldorfers bewährter Leitung wieder des höchsten Lobes wert. Das verbindende Gedicht in Davids Wüste (eine für den Vortragenden nicht eben sehr dankbare Aufgabe) sprach Hofschauspieler Muratori.

(Auf einen von dem Sängerbund Dreizehnlinden veranstalteten, sehr gelungenen „Josef Reiter-Abend" kommen wir noch zurück.)

Unserm ausführlichen Bericht über die Jahrhundertfeier der „Gesellschaft für Musikfreunde" wären noch ein paar Worte nachzutragen. Nicht etwa die verschiedenen offiziellen Festlichkeiten — Empfang bei Hofe und im Rathaus, pietätvolle Gräber- und belehrende Museumsbesuche usw. angehend — obwohl Schreiber dieses alles „programmgemäß" mit machte — wohl aber auf eine Publikation von bleibendem Wert Bezug nehmend: das für alle Festkonzerte im Zusammenhang ausgegebene Programmbuch, welches zu den wohlgetroffenen Bildnissen sämtlicher bei der Feier vertretenen bedeutenden Tondichter sehr interessante Artikel namhafter Wiener Musikschriftsteller brachte, unter denen ich jenen von R. Batka über Beethoven, B. Bricht über Bruckner, Max Graf über Wagner und K. Specht über Schubert als in weitesten Kreisen lesenswert besonders hervorheben möchte. Die großartige „Festschrift" zur Jahrhundertfeier wird vom Unterzeichneten an anderer Stelle d. Bl. besprochen.

Prof. Dr. Theodor Helm

Zürich Bevor wir zur eigentlichen Saison übergehen, gestatten Sie uns eines Konzertes zu gedenken, das der Gemischte Chor Anfangs Juli gab, indem sich darin drei Schweizer Komponisten die Gelegenheit bot, ihre Werke vor ein großes Auditorium zu bringen. Es sind dies Paul Bener aus Neuenburg

mit seiner stimmungsvollen „Redemption", bestehend aus den beiden Teilen „Mortuus pro nobis" und „Resurrexion", die Schrecken des Todes und die Glorie der Auferstehung auf malerische Art vorführend, dann K. H. David aus Basel mit seiner interessanten Vertonung des Hohen Liedes Salomonis, und schließlich als dritter Othmar Schoeck aus Zürich mit der Dithyrambe, einem vielversprechenden Werke von gewandter Polyphonie. Der Kapellmeister Andreae, das Orchester und der durch Mitglieder des Lehrervereins verstärkte Gemischte Chor, sowie Frau Emmy Troyson Bläsi aus Lausanne, Frau Mohl Knabl aus München, die bewährten Sängerinnen vereint mit dem mit sympathischer Stimme begabten Züricher Tenor Alfred Henry trugen Alle zur sorgfältigen Ausführung der Werke bei. — Mit Beethovens Fünfter, der populärsten seiner Sinfonien wurde am 7. und 8. Oktober das erste Abonnementskonzert eröffnet und einem ausverkauften Saal in perfekter Art vorgeführt. Nachdem der Siegeshymnus des letzten Satzes verhallt, trat der in gutem Andenken stehende Violoncellist Prof. Hugo Becker auf mit dem Dvořakkonzert. Man war wieder entzückt vor seinem klangvollen Spiel. Als zweite Nummer spielte er zwei Sätze aus einer Sonate von Boccherini, stilgemäß von Andreae begleitet. Den Schluß des Konzertes bildete die Wiederholung der Dithyrambe von O. Schoeck durch den Gemischten Chor, auch diesmal wieder mit Freude aufgenommen. Im zweiten Abonnementskonzert lernten wir die Sopranistin Gertrude Förstel aus Wien kennen, die sich in der Arie der Constanze aus Mozarts Entführung aus dem Serail als perfekte Koloratursängerin erwies. Alte bekannte, sinnige Schumann- und Brahmslieder sang sie mit liebevollem Ausdruck und wurde meisterhaft auf dem Klavier unterstützt durch Herrn Andreae. Klassizität webte den ganzen Abend und das Orchester gab sich mit Eifer der Wiedergabe der Serenade von Brahms mit dem herrlichen Adagio, dem großartigen Händel-Konzert in Gmoll für Streichorchester hin, und spielte zum Schlusse mit Feuer die Freischützouvertüre. Das dritte Konzert wurde eingerahmt durch die schöne Züge aufweisende Ouvertüre zu König Lear von St.-Saëns und die Fünfte Sinfonie von Tschaikowsky. In Alfred Cortot aus Paris lernten wir einen Meister des Klaviers schätzen, der staunenswerte Kraft und Fertigkeit, gepaart mit innigem Ausdruck entwickelte. Wieder einen anderen Charakter zeigte das vierte. Hier wirkte der Gemischte Chor am Schlusse mit, indem seine Damen zusammen mit Baritonsolo und Orchester den Prolog zur Oper „Cassandra" von Vittorio Guecchi als Novität zur Aufführung brachten, eine Komposition, die die Heimkehr Agamemnons aus dem Trojanischen Krieg auf dem von den Eumeniden umschwebten Schiffe schildernd, nicht großzügiger origineller Stellen ermangelt. Die herrlichen Klänge der Unvollendeten Sinfonie in Hmoll von Schubert leiteten den Abend ein. Der von verschiedenen Malen in guter Erinnerung stehende Paul Bender aus München mit seinem prächtigen Bariton sang das überaus realistische Tonbild Notturno von Richard Strauß mit Orchesterbegleitung. Den melancholischen Klängen folgte als liebliches Gegenspiel eine Orchestersuite von Gluck, eine Folge von Tänzen aus Iphigenie in Aulis, Armida und Orpheus. Paul Bender sang zum Klavier vier Schubertlieder mit innigem Ausdruck und dramatischem Schwunge. Zu feinfühliger Weise interpretierte Andreae die Begleitung am Flügel.

Von den vielen Konzerten, mit denen wir auch in unserer Stadt überflutet werden, lassen sie mich nur noch zwei herausnehmen: Das Quartett der Kammermusik, aus den gleichen Herren wie voriges Jahr bestehend, nur daß die Klavierpartie einstweilen für den weggezogenen Robert Freund von Andreae besorgt wird, hielt am 31. Oktober seinen ersten Abend. Mit Hingabe wurde Beethovens Streichquartett op. 18 gespielt, großen Ausdruck legten de Boer und Andreae in die Violinsonate von C. Franck und wunderbar endete die Soiree mit dem Klavierquartett in Gmoll von Mozart.

Am 12. November gab die Tonhallegesellschaft ein Extrakonzert ganz eigenartiger Natur, galt es doch der Uraufführung von 4 Kompositionen jüngerer Künstler. Unter Leitung des Komponisten ertönte zuerst der im Brahmschen Sinne gehaltene 2. und 3. Satz aus der Sinfonie No. 2 in Amoll von Engelbert Röntgen, unserem Cellisten; dann sang der Heldentenor des Theaters Willy Ulmer die 4 Narrenlieder des Lehrers am Karlsruher Konservatorium, Oskar Ulmer, eines Schülers der Zürcherischen Musikschule, originelle Vertonungen Bierbaumscher Lieder, bei denen leider das Orchester die Solostimme zu sehr übertönt. Hermann Glenck (Zürich), Theaterkapellmeister in Stuttgart, dirigirte alsdann das in schönen Linien gehaltene, etwas langatmige Violinkonzert, dessen Solopartien de Boer spielte. Robert Denzler, der 20jährige Komponist einer sinfonischen Fantasie (frei nach Goethes Totentanz), dirigierte ebenfalls selbst das Orchester. Sein Werk zeugt wie das der anderen Komponisten von ernstem Streben und ist voll dramatischen Schwunges. Dr. Spöndly

Kreuz und Quer

Antwerpen. Ernst H. Seyffardts Sinfonie in D wurde hier am 11. Dezember zum ersten Male aufgeführt.

Bückeburg. Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter tagte unter dem Vorsitz des Hofkapellmeisters Ferdinand Meister Mitte Dezember im hiesigen Rathause. Die äußerst interessanten Verhandlungen drehten sich vorwiegend um Dinge wirtschaftlicher Natur. Besonders bemerkenswert sind die Beschlüsse, bei dem Direktorium der Reichsversicherungsanstalt für Angestellte vorstellig zu werden wegen der verschiedenen Härten des Reichsversicherungsgesetzes, sowie ferner die Schaffung einer Muster-Orchesterschule an einem Musikzentrum Deutschlands. Die unter dem Vorsitz des Allgemeinen Deutschen Musikvereins sich bildende Musikerkammer soll in pekuniärer Hinsicht in jeder Weise unters ützt werden. Der Verband wird in Zukunft außer seinen ordentlichen Mitgliedern auch fördernde Mitglieder aufnehmen. Der Versammlung schloß sich ein Festkonzert an, in welchem S. von Hausegger, M. von Schillings und F. Gernsheim eigene Werke vorführten. Herr und Frau Professor Sahla fanden für ihre solistische Mitwirkung großen Beifall. Professor Sahlas Wiedergabe des Schillingschen Violinkonzertes war eine Glanzleistung ersten Ranges. Die Bückeburger Hofkapelle und das Dortmunder Philharmonische Orchester bewährten sich trefflich.

Dessau. Im Herzoglichen Hoftheater erlebte am ersten Weihnachtsfeiertage Richard Straußens „Ariadne auf Naxos" unter Generalmusikdirektor Mikoreys Leitung seine dortige Erstaufführung und erzielte einen vollen Erfolg. Die Darsteller samt und sonders, allen voran Kammersängerin Siems von der Dresdner Hofoper in der Partie der Zerbinetta, dann die Hofkapelle mit ihrer trefflichen Leistung und nicht zuletzt die prächtige Inszene mit ihren neuen Dekorationen und Kostümen: alles wetteiferte miteinander, um das Werk in bestmöglichem Gelingen zu voller Geltung zu bringen. H.

Detmold. Der Tenorist David Eichhöfer in Detmold wurde vom Fürsten zum Kammersänger ernannt.

Elberfeld. Im Stadttheater wurde Heinrich Zöllners Oper „Der Überfall" mit großem Beifall aufgeführt. Die gesamte Presse spricht sich sehr günstig über das Werk aus. Kapellmeister König dirigierte; die Hauptrollen spielten die Damen Müller und Gladitsch, die Herren Niels und Würthele.

Hagen i. W. Im 3. städtischen Sinfoniekonzert brachte Musikdirektor Laugs eine Schöpfung des Züricher Tonsetzers Behring „Befreiung" (Abaelard), sinfonische Fantasie für großes Orchester, zur erfolgreichen Uraufführung. Das Werk, dessen größter Fehler seine allzugroße Ausdehnung ist, lehnt sich stark an Wagner und Liszt an, enthält aber auch sehr schöne eigene Gedanken und ist wundervoll instrumentiert.

Halle a. S. Der hiesige Lehrergesangverein wählte zu seinem Dirigenten den Leipziger Chormeister Max Ludwig. In der Generalversammlung faßte der L.-G.-V. den bemerkenswerten Beschluß, daß künftig auch Nicht-Lehrer dem Chor als singende Mitglieder beitreten können. — Ein Hallesches Frauenquartett ist hier von der Konzertsängerin Gertrud Pankow-Maybauer gegründet worden. Die Vereinigung hat sich schon öfter mit Erfolg in der Öffentlichkeit hören lassen. — Abendmusiken hat hier in der St. Ulrichskirche der Gesanglehrer und Konzertsänger Franz Frank eingerichtet. Verschiedentlich haben schon Leipziger Kräfte darin mitgewirkt, unter andern die Sängerinnen Senta Wolschke und Anna Führer, der Organist Jockisch und Dr. Max Unger, welch letzterer für die erste Abendmusik mit einem Gesangsensemble Chorsätze von Palästrina, Kuhnau und Frey einstudiert hatte.

Kiel. Im 3. Abonnementskonzert des Philharmonischen Chors (Dirigent Dr. Mayer-Reinach) wurde Wilhelm Bergers Chorwerk „An die großen Toten" mit großem Erfolg aufgeführt. Ebenso erweckte größtes Interesse eine neue Komposition des jetzt in Kiel als erster Lehrer für Komposition am Konservatorium der Musik lebenden Carl Gleitz: der zweite Satz der Freimaurersinfonie für Orchester und Sopransolo.

Leipzig. Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands hat beschlossen, die nächste Jahresversammlung in Leipzig im Jahre 1913 in Verbindung mit der internationalen Baufachausstellung abzuhalten.

Magdeburg. Dem Königlichen Musikdirektor und städtischen Kapellmeister Josef Krug-Waldsee wurde vom König von Preußen der Professortitel verliehen.

Neuyork. Herr Oskar Hammerstein tritt ständig mit neuen menschenbeglückenden Plänen an die Öffentlichkeit. In einer angesehenen amerikanischen Zeitschrift setzt er soeben seinen Plan auseinander, ganz Amerika mit einem Netz von Opernhäusern zu überziehen, durch die dem Volke das beste, was die Menschheit an Musik besitzt, geboten werden soll. Er hält seine panamerikanische Oper für ein weit bedeutenderes soziales Unternehmen als etwa das, welches Carnegie durch seine über ganz Amerika verbreiteten Volksbüchereien geschaffen hat. Die Musik soll nicht allein Vergnügen bereiten, sondern Hammerstein will den Spielplan seiner Opern so aufbauen, daß die gebotene Musik in erster Linie erzieherisch wirkt. So glaubt er allmählich eine Veredlung des Volksgeschmacks herbeiführen zu können, und dadurch wird für unsere Enkel eine bessere Welt geschaffen.

Oldenburg. Zum Abgange des Oldenburger ersten Hofmusikdirektors Ferdinand Manns, dessen Entlassungsgesuch der Großherzog genehmigt hat, wird der „Weserzeitung" geschrieben: Manns, als Bratschist von Bremen kommend, wurde später Hofkonzertmeister und Dirigent der jetzt glücklich fast überall beseitigten Zwischenaktsmusiken. Manns war ein Schüler von Spohr. 1891 legte Albert Dietrich, der bekannte Schumann-Schüler, als Hofkapellmeister seinen Taktstock nieder, und Manns wurde als Hofmusikdirektor sein Nachfolger, zugleich auch Leiter des Singvereins, der in Oldenburg die großen Chorwerke aufführt. Diesen Posten behielt er bis zum letzten Jahre, wo ihn Konzertmeister Kufferath ablöste. Als Hofmusikdirektor leitete er die acht Abonnementskonzerte der Hofkapelle des Winters und die Musik im Theater, die verbleibende Zwischenaktsmusik und — zugleich die Ballmusik bei den Hofbällen, was nach uraltem Herkommen noch immer seines Amtes war. Früher studierte er auch die Operetten ein, wozu jetzt der zweite Hofmusikdirektor Stahl angestellt ist. Manns war ein fruchtbarer Komponist. Er schuf mehrere Sinfonien, Ouvertüren, Suiten und kleinere Kompositionen, die in Oldenburg aufgeführt wurden, ebenso sein großes Chorwerk „Gebet". Er gilt als Meister des Kontrapunkts und ist gesucht als Lehrer der musikalischen Theorie. Über seinen Nachfolger steht noch nichts fest.

Prag. Am 9. Dezember feierte Karl Kovařovic seinen 50. Geburtstag. Kovařovic, geboren am 9. Dezember 1862 in Prag, absolvierte das Prager Konservatorium (Harfe und Klarinette) und wurde dann Schüler Zdenko Fibichs in der Kompositionslehre. Kovařovic schrieb die Opern „Die Bräutigame" (1884), „Der Weg durchs Fenster" (1886), „Frasquita" (1892), „Die Hundsköpfe" (1898), sein erfolgreichstes, bisher über 100 mal aufgeführtes Bühnenwerk, und zuletzt „Auf der alten Bleiche" (1901), ferner viele Ballettmusiken, Orchesterwerke, Lieder, Melodramen usw. Sein ausgesprochenes Dirigententalent hat sich bereits im Jahre 1895, als er Dirigent des sinfonischen Orchesters der Prager ethnographischen Ausstellung war, gezeigt. Seine Ernennung zum Opernchef des böhmischen Nationaltheaters (1900) ist für die böhmische Musik von großer Bedeutung gewesen. Die Aufführungen der Opern von Smetana, Dvořák und Fibich sowie von Mozart, Beethoven, Weber, Marschner, Cornelius, Götz, Wagner, Strauß, Massenet, Leroux, Rimsky-Korsakow, Mussorgski, Charpentier usw. sind künstlerische Taten, die nicht vergessen werden. Auch die modernen böhmischen Sinfoniker Jos. B. Foerster, Jos. Suk und Vítěslav Novák haben in Kovařovic einen Dirigenten, dessen Name in der Geschichte der modernen böhmischen Musik stets genannt werden muß. Das böhmische Nationaltheater hat sich, seit Kovařovic an der Spitze der Opernleitung steht, einen Ruf als Opernbühne ersten Ranges erworben. Der Dirigentenberuf hat leider verursacht, daß Kovařovic seit 1901 als Komponist bis jetzt nicht wieder hervorgetreten ist.
— Die böhmische Akademie für Wissenschaft und Kunst hat in ihrer Musiksektion folgende Preise verteilt: je 800 Kronen erhielten der Komponist Franz Picka für seine Oper „Der Maler Rainer" und Otokar Ostrčil für seine Oper „Die Knospe"; den dritten Preis erhielt der Komponist Jaroslav Křička für seine Ouvertüre zu Maeterlincks Märchen „Der blaue Vogel". Ferner erhielt das böhmische philharmonische Konsortium eine Unterstützung Kr. 2000, die Musiksektion des „Künstlervereines" Kr. 1000 zur Herausgabe wertvoller Musikwerke, der Komponist O. Jeremiáš Kr. 500 zu Studienzwecken, der Komponist Rudolf Karel Kr. 400, und der Komponist Hugo Mrázek Kr. 200 aus dem Fonde der Klementine Kalaš für Kompositionen.

Schleswig. Fritz Heitmann aus Ochsenwärder bei Hamburg, ein Schüler Karl Straubes, dessen Assistent an der Thomaskirche in Leipzig er längere Zeit war, erhielt einen Ruf als Domorganist nach Schleswig. Er hat sein Amt bereits angetreten und auch die Leitung des Domchors übernommen.

Siegen. Im ersten Konzert der Musikgruppe wirkten Professor Karl Friedberg und Frl. Gertrude Foerstel mit. — Eines ebenso zahlreichen Besuches erfreute sich das folgende Konzert, welches unter Leitung des Musikdirektors Robert Laugs von dem Hagener Orchester ausgeführt wurde. Als Solisten wirkten mit: Frl. Johanna Jüngst (Sopran) und Melie Seyberth (Alt).

Straßburg. „Kasperle als Freiersmann", Märchenkomödie von Malkowsky und Strasburger, Musik von Gustav Lazarus, hatte am Straßburger Stadttheater einen starken Erfolg. Darstellung und Inszenierung waren prächtig.
— Dem Konservatoriumsdirektor Dr. Hans Pfitzner ist vom kaiserlichen Statthalter der Titel Professor verliehen worden.

Venedig. Am 1. März dieses Jahres wird das „Teatro Malibran", das 336 Jahre besteht, verschwinden und einem Neubau Platz machen. Seine Geschichte ist mit der der italienischen Oper untrennbar verbunden. Die Berühmtheiten der italienischen Gesangskunst dreier Jahrhunderte haben hier ihre Stimme ertönen lassen, bis Maria Malibran einen solchen Sturm der Begeisterung erweckte, daß das Theater ihren Namen erhielt. Hier wurde Verdis „Aida" zum ersten Male in Italien aufgeführt, nachdem ein Parterre von Souveränen in Kairo schon ihren Erfolg besiegelt hatte. Zum letzten Male werden sich am Tage des heiligen Stefan die Pforten des „Malibran" für eine kurze Opernspielzeit öffnen, in der Mascagnis „Isabeau" und einige Opern Verdis aufgeführt werden; dann wird die Spitzaxt ihr unbarmherziges Werk vollenden, und der Saal, der mehr als zehn Generationen der venetianischen Bevölkerung beherbergt hatte, in einen Schutthaufen verwandelt werden. Aber das moderne Venedig will hinter den anderen Städten des neuen Italien nicht zurückbleiben und ein glänzendes Theater haben.

Wien. Emil Sauer wurde von der K. u. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die unlängst ihr 100 jähriges Bestehen feierte, durch einstimmigen Beschluß zum Ehrenmitgliede ernannt.

Verlagsnachrichten

Im Verlage von Adolph Fürstner (Berlin) erschienen: „Freie Improvisationen für Klavier über Motive aus Richard Wagners Opern „Fliegender Holländer" und „Tannhäuser" von Eduard Schütt. Es handelt sich um freie Paraphrasen von mittlerer Schwierigkeit. Aus dem „Fliegenden Holländer" hat Schütt die Ballade und den Matrosenchor, aus „Tannhäuser" das Lied an den Abendstern und den Pilgerchor bearbeitet.

Von den Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel (Leipzig) ist Nummer 110 erschienen. Eingeleitet durch die Mitteilung der Redaktion der Bayreuther Blätter, daß die Expedition dieser Veröffentlichung in Zukunft durch Breitkopf & Härtel, Leipzig, erfolgen wird, erscheinen, von Michael Balling verfaßt, an erster Stelle in kurzer Form Inhalt und Charakteristik der Wagnerschen Jugendopern „Die Hochzeit" und „Die Feen". Dem im Oktober gestorbenen Edgar Tinel ist ein Nachruf gewidmet, der auch ein Bild einer der letzten Aufnahmen des Komponisten bringt und dem sich Scherings Einführung in das bedeutendste Werk Tinels, Franziskus, anfügt. Über die Neugestaltung von Händels „Josua" durch Chrysander verbreitet sich eine einleitende Abhandlung. Ebenso sind solche über Streichers neues Sextett (mit Violotta), über Weingartners von Fritz Kreißler mit hervorragendem Erfolg aufgeführtes Violinkonzert und dessen „Lustige Ouvertüre" vorhanden. Männerchordirigenten sind besonders auf den Aufsatz über des Finnen Jean Sibelius „Der Ursprung des Feuers" hinzuweisen, Leiter von Kirchenchören auf Succos Kirchenkantate „Das Jahr geht still zu Ende". Die Ankündigung

der Bleyleschen Siegesouvertüre zur Jahrhundertfeier, die im Faksimile die originelle Kombination des Torgauer Marsches und des Marsches des 1. Bataillon-Garde wiedergibt, wird zu beachten sein. Der Einführung in die gesammelten Aufsätze „Akkorde", von Felix Weingartner, ist der Abschnitt über „Schönheit" aus dem Aufsatz „Originalität" beigegeben. Außer dem erwähnten Bildnis Tinels findet sich noch die Wiedergabe der Seffnerschen Bachbüste und das Bildnis von Mathilde Wesendonk in dem Heftchen, ebenso ein Abdruck des Original-Theaterzettels der Uraufführung der „Feen" und als Notenbeispiel die ersten Blätter von Sinigaglias erstem Piemontesischen Tanze in der vierhändigen Bearbeitung. Interessenten erhalten dieses 48 Seiten umfassende Heft auf Verlangen von der Verlagshandlung kostenlos.

Neue Lieder

Hübner, Otto R. Schlichte Lieder für eine Singstimme und Klavier nach Gedichten deutscher Meister. Sammlung I, Nr. 1—20, II, 21—40, III, 41—60. Jede Sammlung M. 4,—. Leipzig, P. Pabst.

Smigelski, Ernst. Zwei Gesänge für eine Singstimme mit Klavier (Sonnenuntergang, Was hast du geträumt?) M. 1,50 Leipzig, D. Rahter.

— Drei Gesänge für eine Singstimme mit Klavier. (Nr. 1. Du tiefe Ruh. Nr. 2. Liebchen. Nr. 3. Ganz still zuweilen) M. 1,50. Ebenda.

Wie der an erster Stelle genannte Tonsetzer Otto R. Hübner im Titel und in einem kurzen Vorwort andeutet, kommt es ihm in seinen Sammlungen darauf an, mitzuwirken an der „natürlichen Verinnerlichung" im Liedschaffen. „Ob man diese Gesänge Volks- oder Kunstlieder nennen mag", gilt dem Verfasser gleich". Sagen wir einfach: Es sind Lieder im Volkston, deren Erfinder ein ausgesprochenes lyrisches Talent und, von einigen Härten abgesehen, Gewandtheit in natürlicher Satzweise besitzt. Ob's hier oder da mal an etwas bekanntes anklingt, macht ihm — das ist kein Nachteil weiter — keine Sorge. Der Verfasser hegt den Wunsch, sie möchten ins deutsche Haus eindringen. Das, scheint mir, ist der rechte Ort für diese ungekünstelten Musenkinder, und einen weiteren Platz mögen die meisten davon beim Unterricht angehender Liedsänger ausfüllen da sie eben fast durchweg so gesetzt sind, daß ein einigermaßen musikalischer Schüler sie ohne viele Mühe vom Blatt singen wird. Noch sei erwähnt, daß der Komponist nicht bloß zu Texten unsrer alten Meister sondern auch besonders zu solchen unsrer neueren und neusten Dichter gegriffen hat (z. B. Mörike, Storm, Keller, Liliencron, Falke, Schönaich-Carolath, Bierbaum, Dehmel, C. F. Meyer, Mackay, Rilke u. a.).

Aus ganz anderm Holz geschnitzt ist Ernst Smigelski, der uns schon als Verfasser eines selbsterlebten Romans „Aus dem Tagebuch eines römischen Priesters" (G. Grunow, Leipzig) bekannt geworden ist, als Tonsetzer aber zum ersten Male begegnet. Seine Vorzüge sind: Reiche Erschöpfung des Gefühlsgehaltes der Worte, Freude an Klangsinnlichkeit, weite Schweifung des melodischen Bogens und das Streben, harmonisch feinsinnig zu arbeiten. Demgegenüber muß festgestellt werden, daß hier und da die Silbenverteilung des Textes sich nicht ganz kunstgerecht gibt, daß ab und zu auch die Modulation in ihrer reichen Verwendung nicht ganz gerechtfertigt erscheint. Den vortrefflichsten Eindruck macht, von einigen genannten Aussetzungen abgesehen, der vornehm und erhaben gehaltene „Sonnenuntergang". Die Begleitungen verlangen vom Spieler eine ansehnliche vielseitige Fertigkeit und Umsicht, die Melodien, die zum größten Teil für eine Frauenstimme gedacht sein werden, eine große Technik besonders der Atemführung und viel musikalische Treffsicherheit. Dr. Max Unger

Eine neue Sinfonie

Zöllner, Heinrich, op. 100. Sinfonie in F (No. 2) für großes Orchester. Bremen 1912, Verlag von Schweers & Haake.

Was Heinrich Zöllners Orchester- und Chorkompositionen so sehr auszeichnet, ist vor allem die Vertrautheit mit dem Orchester- und Chorklang. Aus seiner Sinfonie in F spricht seine große Gewandtheit im Instrumentalsatz von neuem. Da ist keine Note, die bei der Niederschrift nicht gehört, die bloß papieren wäre. Die ganze Sinfonie ist also kein instrumentierter Klaviersatz, sondern ausschließlich instrumental empfunden und erfunden. Die Form des Werkes ist, die paar Freiheiten des modernen Symphonikers — besonders im letzten Satz — abgerechnet, die klassische: Einem feurig schwungvollen männlichen F dur-Thema, das wie in Stein gemeiselt erscheint, steht nach nur verhältnißmäßig kurzer Weiterführung als ergänzender Gegensatz ein vom Klang der Oboe getragenes zwischen Tränen lächelndes zweites Thema im terzverwandten A dur gegenüber. Danach folgt nach auch nur kurzem Fortspinnen die weiter ausgedehnte Durchführung von höchst fesselnder Arbeit, worauf sich, wohl vorbereitet, die übliche Rückkehr nach den Hauptthemen vollzieht. (Daß beim Übergang vom ersten zum zweiten Thema, im 11. Takt der 8. Seite der Partitur, in den Violinen versehentlich ein Kreuz vor der Note c weggeblieben ist, darauf sei besonders deshalb aufmerksam gemacht, weil es manchem nicht ganz außer Zweifel erscheinen möchte, ob nicht in den Bratschen auch c zu lesen sei). Über einen langsamen Satz, der sehr innig mit dem klagenden Englischhorn einsetzt, bald aber zu wiederholten mächtigen Steigerungen und Spannungen hinanführt, um sich am Schluß wieder in stiller, verhaltener Klage zu fassen, und über ein Scherzo, das immerhin noch nicht so toll und übermütig gehalten ist, daß es aus der ganzen erhabenen Stimmung zu sehr herausfiele, gelangt man zum Schlußsatz, dem eine in breitem, gewichtigem Zeitmaß geschriebene Einleitung vorangeht. Auch in diesem letzten Satz sind es zwei Themen, die das Feld beherrschen, ein chromatisch abwärts strebendes, dessen zornigem Schmerzensausdruck die Bässe noch mehr Trotz verleihen, als schon daraus gehört werden kann, und ein anderes (S. 123), das, zwar immer noch klagend, doch viel Besänftigung ausstrahlt. Inmitten der verschiedenartigsten Weiterführungen beider Themen werden, sehr geschickt nnd unmerklich eingeführt, Erinnerungen an frühere Themen (besonders an das erste im Anfangssatz) wach, und das erste ist es auch, das das ganze Werk (natürlich in freier Weiterspannung) zu einem gewaltig gesteigerten Abschluß hinaufführt, wodurch die Sinfonie auch innerlich sehr natürlich gerundet erscheint. Dr. Max Unger

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Eugen Diederichs, Jena:

Lissauer, Ernst, Der Strom. Neue Gedichte. Geh. M. 2.50 Geb. M. 3.50.

Verlag von C. Dieckmann, Leipzig:

Kroh, Heinrich Georg, op. 25. Rhein-Mosel. Lied für Tenor M. 1.50.

Verlag von Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig:

Bamberger-Sertorius, Lily, Fünf Stücke für Violoncell und Klavier. Op. 2. Sonntagsfantasie M. 1.50. Op. 5. Scherzo M. 1.20. Op. 6. Elegie M. —.60. Op. 10. Waldromanze M. 1.20. Op. 11. Pfingstmelodie M. 1.—.

Germer, Heinrich, op. 46. Jugend-Album. Achtzehn leichte anmutige Tonstücke für Pianoforte zu zwei und vier Händen. M. 2.—.

Jensen, Adolf, op. 32. Etüden für Pianoforte. Kritisch revidiert von Heinrich Germer. Teil I, II. à M. 1.50.

Germer, Heinrich, op. 42. 25 Lyrische Tonpoesien nach Liedkompositionen von Halfdan Kjerulf für Pianoforte frei übertragen. M. 2.—.

Künzle, Hans, op. 1. Sonate (H moll) für Pianoforte und Violine. no. M. 5.—.

Insel-Verlag, Leipzig:

Kassner, Rudolf, Moral der Musik. Aus den Briefen an einen Musiker. Geh. M. 3.—. Geb. M. 4.50.

Verlag von C. F. Leede, Leipzig:

Zuschneid, Hugo, Deutscher Pfadfinder-Marsch für Orch. M. 2.—.

Verlag der „Libera Estetica", Florence:

Litta, Paolo, La Déesse Nue. Frs. 1.75.

Verlag von R. Oldenbourg in München und Berlin:

Schmidt, Dr. Heinrich, Der Volksschulgesang auf natürlicher Grundlage. Heft I für Schüler im 1.—3. Schuljahr M. —.15. Heft II für Schüler im 4. und 5. Schuljahr M. —.20. Heft III, für Schüler im 6. und 7. Schuljahr M. —.20. Dasselbe, Beiheft für die Hand des Lehrers M. —.15.

Motette in der Thomaskirche

Dienstag, den 31. Dezember, nachmittag 1/2 2 Uhr

J. S. Bach: Choralvorspiel „Christum wir sollen loben schon". J. Rheinberger „Bleib bei uns, denn es will Abend werden." F. Mendelssohn: Neujahrslied. G. P. Schulz: Des Jahres letzte Stunde.

Sonnabend, den 4. Januar, nachmittag 1/2 2 Uhr

J. S. Bach: Präludium und Fuge (G moll) vorgetr. von H. Herm. Mayer. G. Kittau: Herr, nun läßest du deinen Diener in Frieden fahren. J. Rheinberger: Omnes de Saba venient. S. Vierling: Die ihr schwebet um diese Palmen.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Laut Hauptversammlungsbeschluß (das Protokoll der Sitzung folgt demnächst) vom 18. Dezember 1912 wird von nun ab auch den Mitgliedern mit ermäßigtem Beitrage das Verbandsorgan zugestellt.

Dieselben haben bei Zustellung des Organes und Nutznießung der Wohlfahrtskassen pro Jahr M. 7.— Beitrag zu zahlen.

Mitglieder zum Hauptbeitrage zahlen wie bisher M. 20.—.

Für sämtliche Mitglieder sind betreffs richtiger Zustellung des Organes folgende Punkte wichtig:

1. Jeder Adressenwechsel ist sofort und zwar nur dem Büro des Verbandes Nürnberg, Adlerstr. 21 mitzuteilen, denn da die Zustellung des Organes durch Postüberweisung erfolgt, unterbleibt die Zustellung bei Nichtangabe des Wohnungswechsels.

   Eine Adressenangabe an das Postamt oder Briefträger ist nutzlos, da die Überweisung des Organes durch das Büro erfolgen muß.
2. Falls das Organ am Wohnsitze ausbleibt, ist nicht dem Büro, sondern sofort dem betreffenden Briefträger oder Postamte Mitteilung zu machen.
3. Mitglieder, welche sich nach obigen Punkten nicht richten und dadurch die verzögerte Zustellung oder das Ausbleiben des Organes verursachen, erhalten die fehlenden Nummern nur gegen Bezahlung, resp. Erstattung der entstehenden Unkosten nachgeliefert.

Wir betonen besonders, daß der Grund sämtlicher Beschwerden im verflossenen Jahre wegen nicht richtiger Zustellung oder Ausbleibens des Organes an der Nichtbefolgung obiger Punkte (also an den betreffenden Mitgliedern selbst) lag.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 9. Januar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 6. Jan. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 2

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 9. Jan. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Zwölftes Gewandhauskonzert

Nicolai: Kirchliche Festouvertüre über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott"; Mozart: Szene und Arie „Non temer, amato bene" mit obligater Violine (Kadenz von J. Lauterbach), gesungen von Frl. Gertrud Foerstel; Volkmann: Ouvertüre zu Richard III. von Shakespeare; Wolf und Brahms: Lieder, gesungen von Frl. Foerstel; Brahms: dritte Sinfonie (F dur).

Das Neujahrskonzert. Nach der Überlieferung: am ersten Januar, vor gemischter, will heißen Nicht-Stamm-Zuhörerschaft. Manche sind verreist. Dafür sieht man Durchreisende, die sich Nikisch und das berühmte Orchester an Ort und Stelle anhören wollen. Wer bald weiterfahren mußte (ich sah Koffer und Hutschachteln wegtragen), ließ sich das Beste entgehen: die dritte Sinfonie von Brahms. Diese Durchgeistigung unter Nikischs feinen Händen überragt alle seine Brahmsinterpretation, so hoch sie auch sonst steht. Hier entfällt jeder Effekt. Es ist die einfache, gewaltige, absolute Musik, die Alles sagt, aber nur Alles sagen kann, wenn sie sich im Gehirn eines Kongenialen spiegelt. Der Eindruck verdunkelte Alles, was wir bisher von dieser F dur-Sinfonie empfangen hatten auch von berühmten Orchestern. Wir glaubten Hans Richter Recht geben zu müssen: das war die Brahmssche Eroica.

Der erste Teil des Programms erschien gemischt. Mancher zweifelt, ob das für Festtage paßt. Aber man tut gut, die moderne Schablone des einheitlichen Programmgedankens gerade an solchen Tagen zu unterbrechen. Denn: Schablone früher und jetzt. Beides übel. Auch die Einheitlichkeit kann Schablone werden. Jedenfalls sind Nicolai, Volkmann, Wolf und Brahms würdig, in Mozarts Umgebung zu erscheinen. Immerhin bleibt Nicolais Ouvertüre trotz des doppelten Kontrapunktes wennschon feierlich-pathetisch, so doch recht phantasielos und zusammengeschneidert. Die Lustigen Weiber haben mehr Beweiskraft und ihre Ouvertüre mehr neujahrlichen Charakter als dieses kirchlich-festliche Werk.

Robert Volkmanns tief erschaute, in genialer Eigenart die Stimmung festhaltende Richard-Ouvertüre ist unverblaßt und erinnert daran, dieses charaktervollen Meisters öfter zu gedenken, wenn nicht mit seiner D moll-Sinfonie, so doch mit seinen Serenaden.

Die Solistin, Frl. Foerstel, eine Leipzigerin, ersang sich mit Mozarts Arie, in der Konzertmeister Wollgandt das Violinsolo glänzend und anschmiegend bis ins Feinste ausführte, ebenso großen Erfolg wie mit den Liedern von Wolf und Brahms, die Professor Nikisch am Flügel begleitete. Diese Begleitungen ergänzen das Nikisch-Bild: musikalische Genialität. Frl. Foerstel gehört zu den wenigen Sopranen großen Stils, die sich in der höchsten Lage am wohlsten fühlen. Dieses Behagen teilt sich a tempo den Zuhörern mit. Man fürchtet sich nicht vor der Tücke des Materials. So ists z. B. auch bei der Nordewier-Reddingius.

Erinnerungen aus meiner Kindheit

Von **Camille Saint-Saëns**

Aus der „Revue Musicale S. J. M." übersetzt*)
von Margarete Whiteley

„Sie haben zwei Mütter", so sagte man oft zu mir. Es verhielt sich auch so, ich hatte in der Tat zwei Mütter: die, welche mich geboren hat, und eine Großtante mütterlicherseits, Madame Charlotte Masson, geborne Gayard. Meine Großtante war in der Provinz geboren im Jahre 1771; sie war bei einem Onkel und einer Tante in Paris aufgewachsen, welche kinderlos waren. Der Onkel war Staatsanwalt, er war reich und führte einen großen Haushalt. Als Kind zeigte meine Großtante ein sehr frühreifes Wesen, sie lief bereits mit neun Monaten, ihr lebhafter Verstand entwickelte sich bei guter Erziehung. Sie erinnerte sich in späteren Jahren noch genau der Sitten und Gebräuche unter der Herrschaft der Bourbonen, sie erzählte ausführlich von der Revolution, der Schreckenherrschaft und von den Regierungen, welche dann folgten. Durch die Revolution verarmten ihre Pflegeeltern, und jetzt suchte sie als junges, zartes Mädchen nach Erwerbsquellen, um den Lebensunterhalt zu verdienen. Sie gab französische und Klavierstunden, sie unterrichtete im Gesang, in der Malerei und in der Stickkunst, in allem, was sie wußte und was sie noch nicht wußte. sie lernte es dann einfach erst, um es zeigen zu können. Später heiratete sie ihren Vetter, einen Buchhändler. Da sie kinderlos blieb, ließ sie aus der Champagne eine ihrer Nichten zu sich kommen; das war Clémence Collin, die später meine Mutter wurde. Die Familie Masson wollte sich gerade mit einem schönen Vermögen vom Geschäftsleben zurückziehen, als sie innerhalb von vierzehn Tagen alles verlor durch eine Krisis im Buchhandel und nur soviel zurückbehielt, wie zu einem sehr einfachen Leben gehört. Kurze Zeit darauf heiratete meine Mutter meinen Vater, einen Bürobeamten im Ministerium des Innern. Der Onkel starb vor Kummer über den Verlust seines Vermögens einige Monate vor meiner Geburt, die bekanntlich am 9. Oktober

*) Mit Erlaubnis von Saint-Saëns.

1835 erfolgte, und mein Vater, durch Schwindsucht dahingerafft, starb am 31. Dezember desselben Jahres, etwa ein Jahr nach seiner Heirat. Da waren nun die beiden Frauen, verwitwet und mit wenig Glücksgütern gesegnet, von traurigen Erinnerungen umgeben, mit der Sorge um ein zartes Kind betraut, dessen Lebensfähigkeit als sehr unsicher erschien. Die Ärzte standen für nichts ein. Auf ihren Rat ließ man mich auf dem Lande bei meiner Amme, bis ich zwei Jahre alt war.

Wenn meine Großtante eine sehr gute Erziehung genossen hat, so war das bei meiner Mutter nicht der Fall, deren Ausbildung unvollendet geblieben war. Sie ersetzte das durch eine Anpassungsfähigkeit und eine warme Einbildungskraft, die ans Wunderbare grenzten. Sie hat mir oft von einem Onkel erzählt, den sie sehr liebte und der sich zugunsten Philipp Egalités ruiniert hatte. Das war ein Künstler gewesen, besonders für Musik empfänglich: er hatte sich selbst eine Orgel gebaut, auf der er spielte. Er gab sich gern mit seiner kleinen Nichte ab und nahm meine Mutter auf seinen Schoß, und während er ihr dann über die prachtvollen schwarzen Haare strich, sprach er von Musik und Malerei und von allem Schönen. Dann wurde meine Mutter so begeistert, daß sie sich vornahm, wenn sie jemals Söhne haben sollte, würde der erste ein Musiker, der zweite ein Maler und der dritte ein Bildhauer.

Als ich nun mit meiner Amme vom Lande zurückkehrte, war daher meine Mutter keineswegs erstaunt, als ich soviel Geräusche und Töne wie möglich zu hören suchte, als ich Türen knarren ließ und mich vor die Uhren stellte, um sie schlagen zu hören. Mein größtes Vergnügen war jeden Morgen das Kochen des Wassers auf dem Kamin. Dann setzte ich mich ganz nahe auf ein kleines Schemelchen und erwartete mit leidenschaftlicher Neugierde das erste Murmeln, dann das langsame wunderbare Crescendo, ich hörte das Einsetzen einer kleinen Hoboe, deren Ton immer mehr anschwoll, bis das Geräusch des Siedens ihn zum Schweigen brachte. Diesen Hoboeton hat auch Berlioz vernommen, denn ich habe ihn in „Fausts Verdammung“ wiedergefunden.

In dieser Zeit lernte ich auch lesen; als ich 30 Monate alt war, setzte man mich vor ein kleines Piano, das seit mehreren Jahren nicht geöffnet worden war. Anstatt nun hin- und herzugreifen, wie es gewöhnlich Kinder in diesem Alter tun, berührte ich eine Taste nach der andern und ließ nicht früher los, bis der Ton ausgeklungen war. Meine Großtante nannte mir die Namen der Tasten und ließ einen Klavierstimmer holen, um das Instrument wieder in Ordnung zu bringen. Während dieser Mann bei der Arbeit war, saß ich mit einem Spielzeug im Nebenzimmer und nannte zum größten Erstaunen aller immer die Namen der Töne, die er anschlug. Alle diese Einzelheiten sind mir nicht später erzählt worden, ich besinne mich selbst vollständig darauf. Man wollte nun das Piano einem so kleinen Jungen wie mir nicht ganz überlassen, aber ich schrie wie ein Verlorener, wenn man das Instrument abschloß. Da ließ man es offen und stellte einen kleinen Sessel davor, von Zeit zu Zeit verließ ich mein Spielzeug, kletterte hinauf und klimperte, was mir in den Kopf kam. Nach und nach erhielt ich von der Großtante gute Anweisungen über die Haltung der Hände beim Klavierspiel, und so verfiel ich nicht dabei in jene Fehler, welche so sehr verbreitet sind, und die man sich dann in spätern Zeiten so schwer wieder abgewöhnen kann. Aber man wußte nicht, was für Musik man mir geben sollte: die Stücke, welche für Kinder geschrieben sind, enthalten in der Regel in der rechten Hand die Melodie, während die linke, ohne Interesse zu erwecken, dabei begleiten muß. Ich weigerte mich, solche Stücke zu lernen. „Der Baß singt nicht“, sagte ich mit Verachtung. Nun suchte man bei Haydn und Mozart nach leichten Sachen, die sich für mich eignen könnten. Mit fünf Jahren spielte ich schon kleine Sonaten ganz hübsch und richtig, aber ich wollte sie durchaus nur vor Zuhörern spielen, die sie auch zu schätzen wußten. In einer Biographie habe ich gelesen, daß man mich mit der Peitsche bedroht hätte, damit ich spielen sollte. Das ist vollständig unwahr; aber man mußte mir stets sagen, daß sich eine sehr musikalische Dame mit auserlesenem Geschmack unter der Zuhörerschaft befände. Ich spielte nicht vor gänzlich Unwissenden.

Was nun das Drohen mit der Peitsche anbetrifft, so gehört diese Geschichte in das Reich der Fabel, ebenso wie die vom Vater Garcia, der seine Töchter gequält haben soll, damit sie singen lernten. Mme. Viardot hat mir selbst gesagt, daß sie und ihre Schwester niemals von ihrem Vater mißhandelt worden sind und daß sie die Musik gelernt haben, ohne es zu merken, geradeso wie man das Sprechen lernt.

Trotz der überraschenden Fortschritte sah meine Erzieherin meine Zukunft nicht voraus. „Wenn er mit 15 Jahren zum Tanzen spielen kann, bin ich sehr zufrieden“, sagte sie. In dieser Zeit fing ich übrigens an, selbst Musik zu schreiben. Ich schrieb Walzer und Galopps: der Galopp war damals in Mode, aber er zeigte sehr gewöhnliche Formen, und meine Kompositionen bildeten keine Ausnahme. Erst Liszt mußte durch seinen chromatischen Galopp zeigen, was ein Genie aus einer einfachen Tonfolge machen kann. Meine Walzer waren besser. Wie ich es später immer gemacht habe, schrieb ich auch damals die Musik sofort auf das Papier, ohne sie erst unter meinen Fingern zu suchen. Diese Walzer waren aber viel zu schwer für meine kleinen Hände: eine Freundin meiner Familie, die Schwester des Sängers Géraldy, hatte die Freundlichkeit, sie mir vorzuspielen. Ich habe kürzlich alle diese kleinen Kompositionen wieder durchgesehen. Sie sind natürlich unbedeutend, aber es ist kein Schreibfehler darin zu finden, und das ist doch auffallend bei einem Kinde, welches noch keine Ahnung von Harmonielehre hatte. Irgend jemand kam dann auf den Gedanken, mich ein Orchester hören zu lassen. Damals wurden Sinfoniekonzerte in der Passage de Saumon abgehalten. Man brachte mich dorthin, meine Mutter nahm mich auf den Arm dicht bei der Saaltür. Ich hatte bis jetzt nur einzelne Geigen gehört, der Ton war mir nicht angenehm. Einen ganz andern Eindruck machte nun das Orchester, und ich hörte mit Entzücken ein Quartett, als plötzlich die Trompeten, Posaunen und Becken einfielen. Ich stieß durchdringende Schreie aus. „Laßt sie doch schweigen“, rief ich, „man hört doch nichts mehr von der Musik“. Ich mußte aus dem Saale entfernt werden. Mit sieben Jahren kam ich aus den Händen meiner Tante in die des Herrn Stamaty, welcher über meine musikalische Ausbildung ganz erstaunt war. Er hat das auch in einer Schrift erwähnt, welche von der Notwendigkeit eines guten Anfangsunterrichts handelt. „Jetzt fehlt nur noch die letzte Vollendung“, so sagte er zu mir. Stamaty war der beste Schüler von Kalkbrenner und der Verbreiter seiner Methode, welche auf der Handführung beruht, die er erfunden hatte. Nichts ist eigenartiger als das Vorwort zu der Methode Kalkbrenners, wo er die Entwicklung seiner Erfindung angibt. Vor dem Klavier wurde eine Stange angebracht, auf welcher der Unterarm ruhte, damit jede andere Muskel-

tätigkeit außer derjenigen in den Händen unterdrückt würde. Diese Methode befähigt den jungen Pianisten mit Erfolg auf jenen alten Klavieren zu spielen, deren Tasten sofort ansprachen, aber sie ist ganz unzureichend für moderne Klavierstücke und Instrumente. Trotzdem müßte man auch jetzt noch damit anfangen, die Sicherheit und Festigkeit der Finger und die Biegsamkeit des Handgelenks zu üben, um dann allmählich die Schwere des Unterarms und des ganzen Armes auszugleichen. Aber heutzutage fängt man mit Vorliebe beim Ende an; man lernt die Fuge aus dem „wohltemperierten Klavier" von Bach, das Klavierspiel aus den Werken von Schumann und Liszt, Harmonielehre und Instrumentation aus denjenigen Richard Wagners. Dabei macht man eine wahre Katzenmusik, ebenso wie die Sänger, welche ihre Rollen lernen und dann auf das Theater stürzen, ehe sie wirklich singen können, sich ihre Stimme in kurzer Zeit verderben. Durch die Methode Kalkbrenner wurde aber nicht nur die Sicherheit in den Fingern erworben, sondern auch die Betonung durch jeden einzelnen Finger.

Unglücklicherweise hat aber diese Schule das so falsche und eintönige, beständige Legato erfunden. Ferner wurden alle feineren Abstufungen vernichtet durch ein fortgesetztes Espressivo, das ohne jeden Unterschied angewendet wurde. Dagegen empörte sich mein natürliches Gefühl, ich konnte mich nicht dazu bequemen; man machte mir das zum Vorwurf und sagte mir voraus, ich würde niemals eine Wirkung erzielen. Aber das war mir nun ganz gleichgültig. Als ich zehn Jahre alt war, hielt mich mein Lehrer für genügend vorbereitet, um ein Konzert im Saal Pleyel zu geben; ich spielte dort, begleitet vom italienischen Orchester unter Tilmant, Konzerte von Beethoven und Mozart. Dann war sogar die Rede davon, daß ich in einem Konzert des Konservatoriums spielen sollte, es wurde eine Probe abgehalten. Aber Seghers, welcher später die Gesellschaft St. Cécile gründete, gehörte zum Orchester. Dieser verabscheute Stamaty und äußerte, daß das Orchester nicht dazu da wäre, um Kinder zu begleiten. Da fühlte sich meine Mutter gekränkt und wollte nichts mehr davon wissen. Nach jenem ersten Konzert, das einen großen Erfolg hatte, würde mein Lehrer gern gesehen haben, wenn ich noch andere gegeben hätte; aber meine Mutter tat nichts für meine Laufbahn als Wunderkind, sie hatte viel höhere Ziele. Da sie für meine Gesundheit fürchtete, wollte sie mich nicht diesen Weg weitergehen sehen. Infolgedessen stellte sich zwischen meinem Lehrer und mir ein Kältegefühl ein, welches schließlich zum Bruch führte.

Meine Mutter sprach cornelianische Worte aus. Irgend jemand machte ihr eines Tages den Vorwurf, daß sie mich Sonaten von Beethoven spielen lasse. „Welche Musik", sagte man zu ihr, „soll er dann mit seinem zwanzigsten Jahre spielen?" „Dann wird er seine eigene spielen", antwortete sie.

Der größte Vorteil, welchen ich aus dem Verkehr mit Stamaty gezogen habe, war die Bekanntschaft mit Maleden, welchen er mir als Kompositionslehrer gab. Dieser war in Limoges geboren, was man seinem Dialekte anhörte. Von hagerer Gestalt machte er mit seinen langen Haaren einen sanften, schüchternen Eindruck. Als Lehrer war Maleden unvergleichlich. Während seiner Jugend war er in Deutschland gewesen und hatte bei Gottfried Weber gearbeitet, dem Erfinder eines Systems, welches Maleden noch vervollständigt hatte. Dadurch wurde ein herrliches Mittel geschaffen, um in die Tiefen der Musik einzudringen, ein Licht, welches die verborgensten Winkel erleuchtete. In diesem System werden die Akkorde nicht nur an sich betrachtet als Quinten, Sexten, Septimen, sondern auch die Tonleiter, in welcher sie liegen. Man merkt jetzt, daß sie verschiedene Eigenschaften dann aufweisen, und man erklärt sich auch Fälle, die man für unbegreiflich hielt. Diese Methode wurde in der Schule Niedermeyer gelehrt, ich weiß nicht, ob es noch geschieht. Maleden hatte große Lust, als Professor beim Konservatorium einzutreten. Infolge mächtiger Fürsprache sollte seine Ernennung von Auber unterzeichnet werden, als er plötzlich, von Zweifeln gequält, diesem schrieb, daß seine Methode ganz von derjenigen abweiche, die in jenem Hause gelehrt wurde. Das machte Auber stutzig, und Maleden wurde nicht zugelassen. Unsere Unterrichtsstunden wurden manchmal sehr stürmisch, sobald ich seine Meinung nicht teilte. Dann faßte er mich ruhig beim Ohr, ich beugte meinen Kopf und wurde zum Tische heruntergezogen. Nun fragte er mich wieder, ob ich jetzt meine Meinung geändert hätte. Hatte ich das nicht getan, so überlegte er ruhig, und gab mir manchmal sogar recht.

„Du hast keine musikalische Kindheit gehabt", sagte mir Gounod einmal. Er täuschte sich, da er die Spuren, welche diese Kindheit hinterlassen hatte, nicht kannte; sie sind aber sehr zahlreich. Viele Versuche sind unvollendet, ohne von denen zu reden, die ich vernichtet habe. Es war alles vorhanden: Lieder, Chorwerke, Kantaten, Sinfonien, Ouverturen. Das alles wird nicht an das Tageslicht kommen, ewige Vergessenheit wird diese schüchternen Versuche verhüllen, welche die Öffentlichkeit ja nicht interessieren können. Unter diesen Papierwischen habe ich auch Noten gefunden, die ich als vierjähriger Junge mit Bleistift geschrieben habe. Das Datum, welches dabei vermerkt ist, läßt darüber keinen Zweifel.

Rundschau

Oper

Altenburg Auch in der neuen Spielzeit steht unser Herzogl. Hoftheater im Zeichen rüstigen Auf- und Vorwärtsstrebens. Verschiedene Neueinstudierungen kamen heraus, auch einzelne neuste Operetten fehlten nicht. Einen besonderen Ruhmeskranz flochten sich Direktion und Solokräfte dadurch, daß sie das musikalische Schauspiel „Der Kuhreigen" von W. Kienzl und die Oper „Der Bärenhäuter" von Siegfried Wagner in sehr gelungenen Erstaufführungen boten. Lebhaftes Interesse bringt man in Altenburg aller musikalischen Kunst entgegen, die aus Bayreuth stammt. Darum waren auch wochenlang vor der Aufführung des „Bärenhäuter" Karten für Sitzplätze nicht mehr zu haben. Die Hauptdarsteller der Oper: die Herren Papsdorf als Hans Kraft, Thieß als Bürgermeister Fröhlich, Heythelkker als Teufel, und Frl. Heisig als Luise boten vortrefflich durchdachte, charakteristische Leistungen. Herr Siegfried Wagner dirigierte sein Werk selbst und konnte nach vielmaligem Hervorruf den Dank der begeisterten Hörer im ausverkauften Hause entgegennehmen. E. Rödger

Dortmund Von den angekündigten Neuheiten ist zuerst „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß herausgekommen. Einem „neuen Strauß" kann sich, wie gegenwärtig die Verhältnisse liegen, eine Bühnenleitung mit Rücksicht auf das Publikum kaum noch entziehen. Die „Ariadne" bedeutet in bezug auf Satztechnik und Verwendung musikalischer Ausdrucksmittel einen weiteren Schritt zum Einfachen; auch die Hinneigung zu geschlossenen Formen, wie sie die Lustspiel-Einlagen und die Harlekinade, ferner Teile der Oper selbst zeigen, ist unerkennbar. Strauß und sein Dichter Hofmannsthal haben mit viel Sinn für Bühnenwirkung das Experi-

ment, in ein Lustspiel eine opera seria und in diese eine tolle Posse einzuschachteln, geschickt fertig gebracht, freilich auf Kosten der Stileinheit. Die gleiche Stilverwirrung, die der Dichtung anhaftet, ist auch der Musik eigen, die ihre Anleiben bald hier bald dort hernimmt, bald zum archaisierenden bald zum altitalienischen Opern- oder zum Wagnerschen Musikdramastil greift oder schlichte Tanzformen kopiert. Die Aufführung, geleitet durch Direktor Aloys Hoffmann und Kapellmeister Carl Wolfram, stand auf respektabler Höhe sowohl hinsichtlich der Leistungen der Hauptdarsteller, als deren des Orchesters und der Bühnenregie. Fräulein Aich als Ariadne, Fräulein Mayer-Olbrich als Zerbinetta boten sowohl gesanglich als auch darstellerisch sehr Beachtenswertes, Herrn Wildbrunn fehlte als Vertreter des Freudengottes Bacchus der stimmliche Glanz. Herr Schubert als Bürger Jourdain trug stellenweise etwas stark auf, schuf aber im übrigen eine originelle Bühnenfigur des eitlen Gecken. — Aus den vorausgegangenen Wochen interessieren vor allem drei künstlerisch bedeutende Gastspiele des schwedischen Baritonisten John Forsell als Don Juan, Holländer und Figaro in Rossinis „Barbier von Sevilla".

Fr.

Dresden Das bemerkenswerteste Ereignis der letzten Wochen bleibt in unserer Oper die Neueinstudierung von Hermann Goetz' prächtiger „Widerspenstigen Zähmung", die fast zu lange aus dem Repertoire verschwunden war. Dieses nun bald vierzig Jahre alte, kerndeutsche Werk, das, obwohl reich an lyrischen Momenten, in seiner dramatischen Schlagkraft noch mit jugendlichem Feuer wirkt, war in den Hauptpartien der Katharina und des Petrucchio mit Frl. Forti und Herrn Soomer vorbildlich besetzt. Das Haus feierte diese beiden denkenden Künstler nach ihrer großen Szene im zweiten Akte außerordentlich. Neben diesen wundervollen Leistungen verblaßten die übrigen Tüchtigkeiten der Frau Nast und der Herren Hermold, Soot, Zador. War Soomers besondere Eignung für den Petrucchio der Anlaß zu dieser Auffrischung, so muß Herrn Kutzschbach doch für die sorgfältige musikalische Einstudierung ein Extradank gespendet werden.

Zu einem „großen Abend" wurde die Aufführung von Puccinis „Bohème", die gleichfalls länger im Archiv geruht hatte, durch Vogelstrom als neuen, stimmprächtigen Rudolf und vor allem durch Schuch und seine Kapelle, die beide einen ihrer besten Tage hatten. Frl. von Catopol sang zum ersten Male die sonst von Frau v. d. Osten hervorragend vertretene Musette, ohne freilich über mehr als eine gute Repräsentation hinauszukommen. Hier wäre wohl Frl. Seebe als alleiniger Ersatz in Frage gekommen.

Im übrigen gab es ein paar interessante Neubesetzungen (Frl. Forti als Ariadne, Löltgen als überraschend guter Tristan und Lohengrin) und ein drittes Gastspiel von Otto Helgers aus Aachen als König Heinrich, das wohl kaum zu einem Engagement geführt hat, da der junge Künstler sein schönes Material zu wenig in künstlerischer Zucht hält.

Dr. Georg Kaiser

Halle a. S. Halévys „Jüdin" kam nach einer Pause von fast einem Jahrzehnt neu einstudiert heraus. Wenngleich uns manches an der alten Oper mehr äußerlich effektvoll als innerlich empfunden anmutet, so übt die Musik jetzt doch noch ihre bestimmte Wirkung aus. Kapellmeister Ohnesorg hatte das Werk liebevoll vorbereitet, Regisseur Raven zeigte es in einem glänzenden szenischen Rahmen. Die Solisten — voran die neue hochdramatische Susanne Stolz (Recha) und der neue Heldentenor Rud. Salenius (Eleazar) standen auf der Höhe ihrer Aufgaben. Als Senta gab Frl. Stolz eine weitere schöne Probe ihrer Gesangs- und Darstellungskunst. Einen stimmlich und schauspielerisch gleich imponierenden „Holländer" bietet jetzt schon Erik Viktor van Horst, der für Wiesbaden verpflichtete Heldenbariton. Eine Neueinstudierung von Gounods „Margarethe" (Leitung: Alfred Elsmann) trug Margar. Bruger-Drevs (Titelrolle) und Viktor van Horst (Mephistopheles) reiche Erfolge ein, während Salenius in der Stelle des „Faust" wenig befriedigen konnte. Ein Gastspiel von Phadrig Ago'n als Brünnhilde in der „Götterdämmerung" erregte besonderes Interesse. Man hat den Namen dieser Sängerin bisher wenig in Deutschland gehört. Sie bringt als Brünnhilde eine jugendlich stattliche Erscheinung und ein ausdrucksvolles, leidenschaftliches Spiel mit. Wenn gewisse Nüancen der Darstellung eigenartig anmuten, so erklärt sich das wohl aus dem künstlerischen Temperament, das einer seltsamen Blutmischung (indianisch und korsikanisch) entspringt. Die Stimme Phadrig Ago'ns ist ein ungebrochen frischer, metallisch glänzender Sopran von dramatischer Durchschlagskraft. Es liegt in diesem Organe fast zuviel stählerne Energie; die Töne verlieren im Effekt leider zu leicht die edle Klangfarbe und die sichere Intonation. Man bekommt da fast den Eindruck eines nicht genügend kultivierten Materials, was sehr zu bedauern ist. Die Aufführung wurde von Kapellmeister Ohnesorg mit Schwung und liebevollem Verständnis für detaillierte Ausarbeitung geleitet. Salenius schnitt mit dem Siegfried, den er erstmalig sang, anerkennenswert ab. Nach langer, langer Pause erschien Smetanas reizvoll melodiöse „Verkaufte Braut" wieder im Spielplan und wurde wahrhaft enthusiastisch aufgenommen. Elsmann leitete das Werk mit köstlicher Frische, und von den solistischen Kräften zeichneten sich darstellerisch wie gesanglich in erster Linie Margarete Bruger-Drevs (Marie), Kammersänger F. Schwarz (Kegal), Alfred Fährbach (Hans), Fritz Gruselli (Wenzel) aus.

Paul Klanert

Hannover Als zweite Novität der laufenden Saison gab es in der königlichen Oper Audrans „Puppe", ein Werk, dessen Handlung reich an humorvollen und komischen, sowie andererseits an stimmungsvollen Episoden ist. Die Musik ist graziös und hübsch, aber oberflächlich und stellenweise, so in den Chören, recht banal. Eine reiche, geschmackvolle Ausstattung und sehr glückliche Besetzung mit Katharina Garden und den Herren Seydel, Paul und Moest in den Hauptrollen verhalfen dem Werke zu einem ungemein lebhaften Erfolg. Anfang Dezember gastierte der schwedische Kammersänger John Forsell in drei Rollen, nämlich als Don Juan, Scarpia (Tosca) und Telramund. Seine Hauptforce ist ein virtuos durchgebildeter, nicht immer ganz von rhythmischen Eigenmächtigkeiten freier, klangschöner Gesang und daneben ein ebenfalls virtuoses, durch viele Einzelzüge frappierendes Spiel. Die Art, wie er im zweiten Aufzuge von „Tosca" dem Jammer und dem Bitten der unglücklichen Tosca eine zynische Gleichgültigkeit gepaart mit tierischer Sinnlichkeit entgegensetzte, wirkte jedenfalls erschütternd, blieb aber in der Tageskritik nicht ohne Widerspruch, da er durch sein Spiel die Aufmerksamkeit auch dann auf sich lenkte, wenn es gemäß der Handlung in den Hintergrund zu treten hatte. Von verschiedenen Engagementsgastspielen verliefen diejenigen der Mezzosopranistin Alsen (Nürnberg) und des lyrischen Tenoristen Trimborn (Mainz) aussichtsvoll. Schoenart (München) imponierte durch schöne, metallreiche Stimmittel. Kurz vor Weihnachten fand die erste diesjährige völlig strichlose „Ringaufführung" statt, und für Januar steht Strauß' „Ariadne" bevor. Sein „Rosenkavalier" hat sich hier zu einem Kassenmagneten herausgebildet, ebenso macht Wolf-Ferrari „Schmuck der Madonna" volle Häuser.

L. Wuthmann

Wien Humperdincks „Königskinder", die man hier in ihrer ursprünglichen Gestalt als melodramatisches Schauspiel auf einer Vorstadtbühne (in dem Theater an der Wien am 16. Mai 1897) kennen gelernt hatte, sind nun unserem Publikum in ihrer neuen Umformung zu einer wirklichen dreiaktigen Gesangsoper am 21. Dezember 1912 durch die Wiener Volksoper in Erinnerung gebracht worden. Vermöge der sorgfältigst vorbereiteten, ganz ausgezeichneten Aufführung — über welche sich der Komponist selbst in einem an Direktor Rainer Simons gerichteten überaus schmeichelhaften Dankschreiben wärmstens aussprach — errang das umgearbeitete Werk einen so sensationellen glänzenden Erfolg, wie er ihm vielleicht auf keiner anderen Bühne zuvor in gleichem Maße vergönnt war. Weder bei der Uraufführung am 28. Dezember 1910 in New-York, noch auf den verschiedenen reichsdeutschen Bühnen (zu Berlin, Breslau, Darmstadt, Leipzig usw.) wenigstens nach den von dort hierher gelangten Berichten zu urteilen, obwohl der Komponist persönlich überall nach Fug und Recht für seine gleich technisch meisterliche, als poetisch empfundene Schöpfung überall die reichsten Ehrungen empfangen haben soll. Aber an den Schwächen des Textes (bekanntlich von Ernst Rosmer herrührend, einem Pseudonym für Frau Elsa Bernstein, Gattin eines Münchner Rechtsanwaltes und Tochter des um Wagner und Liszt so hochverdienten, zu früh verschiedenen Kunstschriftstellers Heinrich Porges) — an der einer bereits halbvergangenen Geistesrichtung angehörigen gewagten Symbolik eben dieses Textes scheint man sich außerhalb Wien weit mehr gestoßen zu haben, als hier, wo man jetzt durch die Klangschönheit und charakteristische Ausdruckskunst der Humperdinckschen Musik förmlich berauscht schien.

Ob demgemäß der Oper „Königskinder" eine ähnlich andauernde Zugkraft hier vergönnt sein werde, wie dem anscheinend unverwüstlichen lieblichen Märchenspiel „Häusel

und Gretel“ läßt sich trotzdem noch nicht bestimmt voraussagen, wenngleich die Mehrheit der hiesigen Kritik das neue Werk als Humperdincks reifste und vollendetste Partitur hoch über das frühere stellt.

Von der durch Kapellmeister Tittel ebenso schwungvoll als feinfühlig geleiteten Aufführung wären als Einzelleistungen noch jene des Frl. Sax (Gänsemagd), Frl. Kalter (Hexe), Frl. Engel (Wirtstochter), sowie der Herren Ziegler (Königssohn) und Leonhard (Spielmann) besonders hervorzuheben. Auch für prachtvolle Bühnenbilder war gesorgt. Direktor Simons bewährte in der durchaus wirksamen, oft überraschend malerischen Gruppen-Führung neuerdings sein viel gerühmtes Regie-Talent. Humperdinck wurde schon nach dem ersten Akt 6 mal stürmisch gerufen, seine weiteren Hervorrufe im Verlaufe des Abends waren gar nicht zu zählen.

Prof. Dr. Th. Helm

Konzerte

Berlin Das Londoner Beecham-Orchester unter Leitung von Thomas Beecham erzielte mit seinem im großen Saal der kgl. Hochschule veranstalteten Konzert einen starken künstlerischen Erfolg. Der Beifall, anfangs zurückhaltend, wurde mit jeder Nummer wärmer und steigerte sich schließlich zu lebhaften Ovationen für die englische Künstlerschar. Die den Gästen bereiteten Huldigungen waren in jeder Beziehung berechtigt; denn die Leistungen des Orchesters verdienen außerordentliche genannt zu werden, sowohl hinsichtlich des Wohlklangs des Ensembles, als der Präzision des Zusammenspiels und der geistigen Belebung des Vortrags. Der Zusammenklang der Bläser ist von einer Intonationsreinheit und selbst bei stärkster Tongebung makellosen Schönheit, nach der wir uns in unseren Orchestern nicht selten vergeblich sehnen, und der stark besetzte Streichchor zeichnet sich durch wohllautgesättigte Rundung und Fülle des Zusammenklangs aus. Herr Beecham hat sein Orchester sicher in der Hand, es folgt dem leisesten Winke. Seine Zeichengebung ist klar und bestimmt; in der Auffassungsweise bevorzugt er frischzügige Tempi; die dynamischen Nuancen weiß er vorzüglich herauszuarbeiten, besonders ist die Stetigkeit der Crescendos und Diminuendos hervorhebenswert. Das Programm begann mit Mozarts D dur-Sinfonie (No. 38), deren Wiedergabe sich besonders in den beiden Außensätzen sehr eindrucksvoll gestaltete. Das Andante war im Tempo zu breit, im Vortrag überfein, geziert. Es folgten Werke englischer Tonsetzer, darunter Fr. Delius' stimmungsreiche Rhapsodie „Brigg fair“ und reizvolle „Danse Rhapsodie“, mit der das Orchester ein Virtuosenstück ersten Ranges vollbrachte. Einen glanzvollen Abschluß bildete die mit hinreißendem Schwunge gespielte Ouvertüre „Carneval Romain“ von Berlioz.

Der junge Pianist Felix Dyck konzertierte im Beethovensaal mit dem Philharmonischen Orchester unter Herrn C. Hildebrands Leitung. Er spielte das D moll-Konzert von Brahms, die Burleske von Richard Strauß und das B moll-Konzert von Tschaikowsky und erwies sich als ein geschickter Pianist mit rhythmischem Gefühl und sicherer Technik. Mehr Kraft im Anschlag wäre ihm zu wünschen, besonders wo er mit dem Orchester spielt; außerdem etwas weniger Nüchternheit, etwas mehr Reiz, mehr Temperament in Ton und Vortrag.

Die Künstler des Böhmischen Streichquartetts veranstalteten als zweites Konzert einen schön gelungenen Dvořak-Abend mit dem As dur-Quartett, dem gehaltvollen A dur-Klavierquintett (unter vortrefflicher pianistischer Mitwirkung von Dr. Paul Weingarten) und dem Es dur-Streichquintett op. 97 (mit Herrn Emanuel Benedictus an der zweiten Viola).

Im Blüthnersaal debütierte am selben Abend die jugendliche Geigerin Irena von Dubiska. Th. Verheys A moll-Konzert, Saint-Saëns' Rondo capriccioso und Paganinis H moll-Konzert bildeten ihr Programm. In der Technik zeigte sich die kleine Künstlerin in der Wiedergabe der genannten Werke außerordentlich vorgeschritten und deswegen verdient sie schon Beachtung. Stellt sich später noch mehr rhythmische Festigkeit und mehr inneres Empfinden ein, dann wird Irena von Dubiska sicher noch von sich reden machen. Das Publikum spendete der kleinen Künstlerin lebhaften Beifall.

Das 2. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde unter Fritz Steinbachs Leitung wurde mit Felix Weingartners „Lustiger Ouvertüre“ op. 53 eingeleitet. Zum ersten Mal hier zu Gehör gebracht, errang sich das kurze, witzig erfundene heitere Stück, das meisterhaft gearbeitet und kunstvoll instrumentiert ist, sehr lebhaften Beifall. Anschließend spielte Carl Flesch, der Solist des Abends, das Brahmssche Violinkonzert mit reifer Technik, prachtvollem Ton und der edlen Männlichkeit des Ausdruckes, die für dieses herrliche Werk erste Bedingung ist. Seine Leistung wurde mit verdientem reichem Beifall ausgezeichnet. An dritter Programmstelle brachte Herr Steinbach darauf Mozarts B dur-Serenade für zwei Oboen, zwei Fagotte und Kontrafagott, ein köstliches Kammermusikwerk, das, im Jahre 1780 komponiert, schon den echten Mozartschen Geist atmet und durch die Grazie, den Reichtum der Erfindung (namentlich in dem humorvollen Variationensatz und dem heiteren Rondo) geradezu staunen macht. Das Werk erfuhr durch die Solisten des Philharmonischen Orchesters eine ausgezeichnete Wiedergabe. Mit Schuberts C dur-Sinfonie fand das Konzert seinen Abschluß.

Herr Franz Steiner aus Wien gehört schon seit langem zu denjenigen auswärtigen Sängern, die, so oft sie bei uns Einkehr halten, herzlichen Willkommens sicher sein dürfen. So fand denn der Sänger zu seinem ersten Liederabend den Beethovensaal gut besetzt mit einer Zuhörerschaft, die sich an dem schönen Klang seines prachtvollen Baritons und seiner frischen, warmblütigen Vortragsweise von Herzen erfreute. Herr Steiner sang Lieder und Gesänge von Brahms, Schumann („Dichterliebe“) und Schubert, von denen ich nur die der beiden ersten Meister hören konnte; er wurde von Herrn Hermann Zilcher vortrefflich begleitet.

Der Bruno Kittelsche Chor führte in seinem ersten dieswinterlichen Konzert Brahms' „Nänie“ und „Ein deutsches Requiem“ auf, und errang sich damit einen schönen Erfolg. Hätte hier und da auch die Klangfülle des Chores etwas wuchtiger sein können, so war doch zu bemerken, daß an der dynamischen Ausfeilung fleißig gearbeitet worden war. Nur in dem großen Schlußchor schien die Kraft des Chores bereits nachgelassen zu haben. Mintje Lauprecht von Lammen und Kammersänger Carl Braun sangen die Soli; um den orchestralen Teil machte sich das Philharmonische Orchester verdient, den Orgelpart führte Herr Prof. Otto Becker mit Sicherheit und Sachkenntnis aus.

Der 5. Sinfonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Dr. Rich. Strauß' Leitung stand im Zeichen Beethovens. Anfangs- und Schlußnummer des Programms bildeten die „Egmont“-Ouvertüre und die „Eroica“, dazwischen gelangte das Violinkonzert mit Leopold Tremyslav als trefflichem Interpreten des Soloparts in bester Form zum Vortrag.

Die Sing-Akademie unter Georg Schumann brachte auch in diesem Jahre kurz vor dem Christfest Bachs Weihnachts-Oratorium vor zweimal ausverkauftem Saale zur Aufführung. Chor und Orchester (Philharmonisches Orchester) leisteten Ausgezeichnetes. Unter den Solisten zeichneten sich Maria Philippi im Alt und G. A. Walter im Tenor durch Stilsicherheit aus. Der Sopran war durch Marie Möhl-Knabl (München), der Baß durch Herrn Hjalmar Arlberg vertreten.

Adolf Schultze

Henri Marteau konzertierte im bis auf den letzten Platz gefüllten Blüthner-Saal am 13. Dezember mit dem Haus-Orchester. Das Programm verzeichnete entgegen aller chronologischen Folge das Brahms-Konzert, eines von Bach in E dur und das Beethovensche. Die Kunst des Konzertgebers steht im Zenith ihrer Entwicklung und bedeutet überhaupt einen Höhepunkt der Entwicklungsmöglichkeit aller violinistischen Kunst im technischen wie im musikalischen Sinne. So trug das Konzert das Signum absoluter Meisterschaft. Professor Hess dirigierte mit der Umsicht des routinierten Musikers und mit der besonderen Delikatesse des großen Violinkünstlers.

Dr. Rudolf Siegel stellte sich in einem 2. Konzert an die Spitze des Philharmonischen Orchesters und wußte demselben durch zwei Novitäten ein besonderes Interesse zu verleihen. Braunfels war mit einer Serenaden-Musik für kleines Orchester op. 20 erstmalig vertreten, einer Komposition von liebenswürdiger Erfindung und glatter gefälliger Form, deren 3. Satz durch originale Thematik hervorragte. Humperdinck, über dessen Wohlbefinden das Publikum durch lebhafte Ovationen seiner Freude Ausdruck gab, wohnte der ersten Konzertaufführung zweier Orchesterstücke aus seiner Pantomime „Das Mirakel“ bei, Tonmalereien welche der Meister mit allen modernen orchestralen Mitteln farbenlebendig und dramatisch gestaltete. Dr. Siegel bewährte sich in den verschiedenartigsten Aufgaben als talentvoller Dirigent.

Alfred Merowitsch, Pianist und Rubinsteinpreisträger, stellte sich in einem eigenen erfolgreichen Konzert vor. Das Orgelkonzert von Friedemann Bach-Stradal zeigte ihn als klassischen Interpreten im Besitz einer hochentwickelten Technik

und eines sicheren Stilgefühls. Die folgende Sonate von Méhul-Merowitsch (den Autoren-Anteil des Konzertgebers zu ergründen war nicht möglich) litt unter einem zu häufig angewandten zweiten Pedal. Bei seinem fein differenzierten Anschlagsvermögen bedarf es derartiger technischer Hilfsmittel überhaupt nicht.

Johanna Schot hat im Liedervortrag noch gewonnen. „Zum Schluß“ von Schumann und Wolf's „Ich hab in Penna einen Liebsten wohnen“ gelangen zum Entzücken. Große Aufmerksamkeit muß sie der Höhe ihres umfangreichen Mezzosoprans zuwenden, da spricht manches nicht so mühelos an, wie man es von einer so jungen Stimme erwarten sollte. Auch die klanglose Tiefe bedarf der feinsten Kultur. In ihrer vorzüglich gebildeten Sprachtechnik ist das sch noch erkennbar holländisch, außerdem das e im Auslaut und in den Endsilben zu dunkel. Johanna Schot dürfte bei ferneren gründlichen Studien für den Liedgesang eine der Erfüllung nahe Hoffnung darstellen. K. Schurzmann

Dortmund Die Sinfoniekonzerte unserer Philharmoniker unter Professor Hüttner, über die ich heute berichte (7—13), brachten an Novitäten für uns die zweite Sinfonie von Heinrich Zöllner, ein klar gearbeitetes, stimmungsreiches, sehr beifällig aufgenommenes Werk, eine Reihe kleinerer Kompositionen des Norwegers Haarklou, von denen besonders eine Violinromanze und einige Nationaltänze sehr gefielen und die sinfonische Dichtung „Riccio“ von Adolf Sandberger, ein in der Erfindung vornehmes und ausdrucksvolles, in der Ausarbeitung satztechnisch und koloristisch gelungenes Werk, dem nur zum Schluß hin eine Kürzung zustatten käme. Außer den Sinfonien: Adur von Mendelssohn, Cmoll von Haydn (Nr. 9), „Im Walde“ von Raff, Hmoll von Schubert, Gmoll von Mozart, Bdur von Rob. Schumann interessierten noch besonders das Divertimento für Flöte und Orchester von Fr. Gernsheim und die Ddur-Suite für Violine und Orchester von H. Marteau. Felix Kwast spielte das Amoll-Violoncell-Konzert von Saint-Saëns, Konzertmeister Hewers die Othello-Variationen von Ernst, Rich. Seel in vortrefflicher Ausführung das Waldhorn-Konzert von Rich. Strauß, Elsa Genzmer das Dmoll-Violinkonzert von Bruch mit schönem Tone und guter musikalischer Auffassung. Einen besondern Genuß hatten die Besucher des 11. Sinfoniekonzerts, in dem H. Marteau seine Suite und das Dmoll-Violinkonzert von Th. Dubois in künstlerisch vollendeter Weise zum Vortrag brachte. Der Musikverein unter Professor Janssen führte in einem Sonderkonzerte Mahlers 8. Sinfonie auf. Das Werk selbst fand bei der hiesigen Kritik wenig Anerkennung, über die Ausführung selbst sprach man sich in der Hauptsache lobend aus. Für die Aufführung war ein Chor von 700 Stimmen und ein Orchester von 110 Musikern aufgeboten und die Soli waren durch Tilly Cahnbley-Hinken, Rita Berges, Maria Freund, Anna Erler-Schnaudt, Hofopernsänger Bartling und Felix Lederer-Prina gut besetzt. Die Musikalische Gesellschaft verschaffte dem „Paulus“ von Mendelssohn eine anerkennenswerte Wiedergabe, um die sich außer dem Vereinschore unter Musikdirektor C. Holtschneider das Philharmonische Orchester und die Solisten Frau Schmidt-Illing, Frau Nautner-Diergart, Kammersänger Kalweit und Hofopernsänger Geßner verdient machten. Kurze Zeit darauf führte die Singakademie unter Prof. Schirmer den „Elias“ in einer zum Teil nicht konzertreifen Weise auf. Neben dem Stadtorchester-Witten, das noch nicht auf der Höhe seiner Aufgabe stand, beteiligten sich an der Wiedergabe des Werkes Mathilde Dennery, Margarete Spanjaard, Fritz Scheidt und Rich. Schmidt. Der Lehrergesangverein unter Rob. Laugs hatte für sein erstes Hauptkonzert ein fast völlig neues Programm aufgestellt. Im Mittelpunkte des Interesses standen der wirkungsvolle Chor „Columbus“ von Ferd. Hiller und zwei dem Verein gewidmete charakteristische Chöre „Wie das Kriegsvolk sang“ und „Trommelreime der Landsknechte“ von A. v. Othegraven; außerdem sang der Verein in guter Ausführung drei Schubert-Chöre, „Abendstimmung“ von H. Pache und einige Chöre im Volkston von Fr. Wildt und R. Laugs. Konzertsänger Muermann fand den meisten Erfolg mit einigen H. Wolf-Liedern und die Pariser Geigerin Renée-Chemet spielte esprit- und temperamentvoll Stücke von Lalo, Paganini, Fauré und Guiraud. — Im dritten Solistenkonzert des Philharmonischen Orchesters unter Professor Hüttners Direktion kamen erstmalig die Adur-Serenade für kleines Orchester (op. 16) von Brahms und die 6. Serenade von Mozart zum musikalisch feinen Vortrag. Felix von Kraus sang die „Vier ernsten Gesänge“ von Brahms und bewahrte dadurch seinen gutfundierten Ruf als Konzertsänger. — Das 40. Orgelkonzert des Organisten an der Synagoge in St. Reinoldi, des kgl. Musikdirektors Holtschneider fand unter Assistenz des Philharmonischen Orchesters und des a cappella-Chores der Musikalischen Gesellschaft statt. Zur Aufführung gelangten unter anderm in trefflicher Ausführung das Bdur-Konzert von Händel und a cappella-Kompositionen von Palestrina und Orlando di Lasso. — An Kammermusik-Veranstaltungen sind zu nennen: das erste Konzert von Professor Janssen (Bmoll-Trio von R. Volkmann und Cismoll-Trio von Fr. Kiel op. 33), außerdem das erste und zweite Konzert des Hüttner-Konservatoriums (Amoll-Trio von Tschaikowsky, Amoll-Sonate von Gerard Bunk [Novität], Dmoll-Trio von Fürst Reuß [op. 14], und Cmoll-Trio op. 9 Nr. 3 von Beethoven). — Hermann Gura und seine Frau veranstalteten einen künstlerisch erfolgreichen Lieder-, Balladen- und Duetten-Abend im neuen Saale des Kasinos. Fr.

Dresden Das letzte Konzert des Mozartvereins galt dem greisen Komponisten Reinhold Becker. Es sollte eine nachträgliche Huldigung zu dessen 70. Geburtstage darstellen und brachte Männerchöre, Sologesänge, ein Bruchstück aus der Oper Frauenlob und die große Cdur-Sinfonie. Die Kompositionen trugen ohne Ausnahme einen ziemlich abgeklärten Charakter, zeigten keinerlei Spuren von Unrast und wilder Leidenschaft und waren frei von Maßlosigkeiten aller Art. Alles ist reine und schöne Harmonie, und wenn kurze Trübungen auftreten, so gehen sie rasch vorüber wie die Schatten an einem schönen Sommertage. Der Mozart-Verein (Professor v. Haken), die Liedertafel (Musikdirektor Pembaur) und Tilly Koenen wirkten in einheitlicher Weise zusammen, um dem anwesenden Tonsetzer eine Geburtstagsfreude zu bereiten. Am Totenfeste brachte der Römhild-Chor Bachs Kantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ und Bruckners Fmoll-Messe. In einer andern Kirche konnte man unter Alfred Stier Kantaten lebender Komponisten hören: Arnold Mendelssohns „Aus tiefer Not“ und Hermann Ernst Kochs „Gott wird abwischen“. Für Draeseke brach Bernhard Schneider eine Lanze. Er führte dessen a cappella-Messe auf, wozu er einen besondern Chor, lediglich für diesen Zweck, ins Leben gerufen hatte. Auch das Konzert Richard Schmidts in der Jakobskirche diente zeitgenössischen Tonsetzern. Man hörte Widors achte Orgelsinfonie, eine Orgelsuite von Josef Haas, mit einer Passacaglia, bei der sich über dem geschickt erfundenen Thema die einzelnen Variationen nicht bloß aneinanderreihen, sondern wirklich aufbauen, und eine recht matte Kantate Julius Weißmanns „Macht hoch die Tür“, die sich ziemlich reizlos im Hinblick auf die Harmonik gibt und bei der die Musik nicht recht vom Fleck will. Den Neufranzosen und Roderich von Mojsisovics galten zwei Veranstaltungen Bertrand Roths. Mojsisovics Violinsonate in Ddur hinterließ dabei einen sehr guten Eindruck. Im zweiten und dritten Philharmonischen Konzerte ließen sich erfolgreich Johannes Messchaert, Edith Voigtländer, Julia Culp und August Schmidt-Lindner hören.

Auch an Kammermusik war kein Mangel. Da hörte man wieder einmal Bruckners Streichquintett und eine Sonate für zwei Violinen vom Striegler-Quartett, ein neues Streichquartett von Botho Sigwart bei Petri und seinen Mitgliedern, Tschaikowskys Esmoll-Quartett bei den Brüsselern und Dvoraks Asdur-Quartett bei den Böhmen. Beethoven und Brahms kamen mit je einem besondern Abende zu Worte beim Gewandhaus-Quartett und beim Roth-Trio.

Severin Eisenberger wich diesmal in der Schumannschen Fismoll-Sonate des öfteren gründlich von der landläufigen Wiedergabe ab. Überdachte man sich aber in Ruhe den Bau der Sonate, namentlich der Einleitung, so mußte man zugeben, daß die Eisenbergersche Gliederung sehr viel für sich hatte. Wer genug Musik in sich besitzt, der vermag schließlich ein Werk dreimal verschieden und dabei dreimal richtig zu spielen. Man fühlte auch dort, wo Eisenberger von den Vorschriften Schumanns abwich, den Zusammenhang mit seiner Persönlichkeit und empfand das künstlerisch Gerechtfertigte seines Spieles trotz mancher Freiheiten. Bei Germaine Schnitzer dagegen ist alles korrekt. Nur so recht warm werden kann man nicht. Ihr Verhältnis zu den Komponisten, die sie spielt, ist zu sehr auf den guten Ton in allen Lebenslagen gestimmt. Man sah wohl bei den Tönen der Wanderer-Fantasie wie aus weiter Ferne den Kopf Schuberts, glaubte auch aus einigen der Préludes einen leisen Hauch von Chopins Atem zu spüren, aber es schien, als scheue sich die Künstlerin vor der Berührung, als fürchte sie sich vor den Geheimnissen ihrer Seelen. Weiter konzertierten mit Temperament und Geschmack Rose und Ottilie Sutro mit zwei Klavieren, ebenso Lotte Groll und Walter Ziegler. Backhaus enttäuschte diejenigen, die erwartet hatten,

daß sich seiner blendenden pianistischen Begabung mit der Zeit eine tiefere seelische Auffassung zugesellen würde, während Franz Wagners Spiel an Tiefe und Innerlichkeit gewonnen zu haben scheint. Ziemlich äußerlich ist der Vortrag Kubeliks geblieben. Willy Burmester entzückte mit allerlei von ihm selbst zurechtgemachten Sachen und Säcbelchen und faßte auch Beethovens große C moll-Sonate auf seine Weise an. So etwa, als wenn sie der schönlockige Beethoven komponiert hätte, der in manchen Salons neben Mozart auf dem Klaviere steht, nicht der, den wir von Peter Lysers Zeichnungen her kennen. Da gab es keine Blatternarben, nichts Wirres, keine Schönheitsfehler. Alles war hübsch geglättet, vom dionysischen ins apollinische hinübergetragen. Kompositionsabende gaben Alexander Wolf und Walter Engelsmann. Fast als Härte könnte es erscheinen, daß man die liebenswürdigen, in keiner Weise anspruchsvollen Gebilde des ersteren in den Konzertsaal hineingestellt hatte. Hier mußten sie eines Teils ihrer Wirkungskraft verlustig ergehen. Wäre man diesem oder jenem davon bei geselliger Musikübung begegnet, dort, wo man die Musik schätzt, auch wenn sie nicht das letzte und tiefste zu künden versucht, so wären die Eindrücke befriedigender gewesen als vom Podium herab. Die Engelsmannschen Kompositionen erfuhren durch die Presse eine glatte Ablehnung. Artur Liebscher

Die beiden letzten Sinfoniekonzerte der kgl. musikalischen Kapelle brachten wiederum mehrere Neuheiten, von denen Paul Juons Tripelkonzert mit Orchester den Preis verdient. Was der jetzt vierzigjährige, in Berlin lebende russische Tondichter hier dem Klavier, der Violine, dem Violoncello und dem Orchester an musikalischen Ideen anvertraut, das erscheint mir bis auf weniges hochbedeutend. Mit dem Untertitel Episodes concertantes andeutend, daß dem Ganzen kein allzu strenges formales Gefüge gegeben ist, hat Juon die Soloinstrumente weniger konzertmäßig als sinfonisch verwendet. Eine düstere Leidenschaft waltet in den beiden ersten Sätzen, ein slawisches, durch die Schule Brahms' nur um ein Gran gezügeltes, ungekünsteltes Temperament, das im langsamen Mittelsatz eine ergreifende Seelentiefe offenbart. Der Schlußsatz gibt sich als russische Volksmusik, raffiniert instrumentiert, in scharfem Rhythmus — der Geist Tschaikowskys steigt da herauf. Das zu großen Hoffnungen auf den Autor berechtigende Werk fand in dem russischen Trio von Vera Maurina-Preß und den Brüdern Joseph und Michael Preß die besten Interpreten; auch die kgl. Kapelle unter Herrn Kutzschbach nahm sich hingebungsvoll seiner Sache an. M. Regers neues Konzert im alten Stil (F dur, op. 123) wirkte auf diese glutvolle Musik langweilig. In anderer Umgebung würde wohl der zweite Satz namentlich mehr Interesse finden. Auch die Serenade in Es dur von W. Braunfels, der öfters schon bei uns zu Worte kam, will nicht sehr viel bedeuten, obwohl sie recht gut gemachte Musik ist. Händels Doppelkonzert für Orchester und zwei Bläserchöre in B dur entzückte in einer sehr schönen Aufführung die echten Musiknaturen im Publikum. Dr. Georg Kaiser

Leipzig Violinabende mit dem Windersteinorchester gaben Alexander Sebald und Wladyslaw Waghalter im Saale des Städtischen Kaufhauses: zwei sehr respektable Geiger, die sich im Konzert von Beethoven auf der Höhe zeigten, ohne jedoch die Aufgabe restlos zu erschöpfen. Herrn Sebald hinderte daran die gleichmäßig mittelstarke Tongebung, Herrn Waghalter die schroffe Art der Übergänge in der Kantilene. Auch sonst standen diese Konzerte unter dem Zeichen der goldenen Mittelstraße. Es gab nichts Aufregendes, Austrengendes, aber sehr Gediegenes. Verdienstlich war Sebalds Ausgrabung der Raffschen „Liebesfee", eines Violinkonzerts, das im Geiste Liszts genossen werden muß und stilistisch über mancherlei aufklärt, was als speziell modern gilt. Jedenfalls beweist dieses Stück, daß Raff einer der besten im Liszt-Kreise gewesen ist, daß es ihm an eigenen Gedanken nicht gefehlt hat. Herr Sebald zeigte hier und in Sarasates Carmen-Fantasie eine phänomenale Technik, die ihn nur in den Flageoletts einige Male im Stiche ließ. Herr Professor Winderstein war ihm ein ebenso vortrefflicher Orchesterbegleiter wie Herr Theodore Spiering Herrn Waghalter. An beiden Abenden stand das Winderstein-Orchester auf glänzender Höhe. Daß aber Beethovens C moll-Sinfonie ziemlich matt und zerfahren wirkte, lag an Herrn Spierings hemmender Führung. Es war ein gewaltiger Unterschied zwischen seiner ausgezeichneten Begleitung der Violinkonzerte und seiner Leitung der Sinfonie. Man kann sagen: der Konzertmeister als Dirigent. Oder auch: Entweder — oder. ♯

Wien Noch in den zwei letzten Wochen des Jahres 1912 drängten sich bei uns vor und nach Weihnachten in den Konzertsälen die Aufführungen. Ein von dem Sängerbund Dreizehnlinden (jetzt einem der angesehensten Institute für gemischten Chor in Wien) am 16. Dezember veranstalteter Musikabend, ausschließlich der in weiten Kreisen noch zu wenig gewürdigten, gleich edlen, als volkstümlich liebenswürdigen und vor allem echt deutschen Muse Josef Reiters gewidmet, brachte dem am Klavier selbst feinfühligst begleitenden Komponisten reichverdiente Ehrungen. Von den durch Herrn Franz Riedl und Frl. Pauline Ebner mit warmer Hingebung vorgetragenen Liedern, unter welchen die launighumoristischen besonders anzusprechen schienen, wurden mehrere zur Wiederholung verlangt, eine Auszeichnung, welche man auch dem von den genannten Künstlerpaar zusammen vorgetragenen „Zwiegesang" aus Reiters neuer Oper „Ich aber preise die Liebe" bereitete, welches innig zarte Stück auch wirklich als eine Perle — melodisch und harmonisch gleich anziehend — zu bezeichnen ist. Ungemein gefielen auch die wohleinstudierten, meist allerliebsten Kinderlieder für Frauenquartett. Der eigentliche Held des Abends war aber neben dem gefeierten Komponisten selbst dessen treuer Freund, Vorkämpfer und dichterischer Mithelfer Sektionsrat Max v. Millenkovich (als Schriftsteller sich Max Morold nennend) durch eine schwungvoll frei vorgetragene, tief durchdachte Rede, in welcher er Reiters eigentümliche Sonderstellung in der heutigen Musikwelt, zwar kühn von Wagner und Bruckner ausgehend, sich aber von den Auswüchsen der „modernsten Moderne" prinzipiell fernhaltend, in geistvollster Weise überzeugend beleuchtete — natürlich durch stürmischen Beifall belohnt.

Für den letzten Mittwoch-Sinfonieabend des Konzertvereins (18. Dezember) war als Hauptmagnet Liszts A dur-Klavierkonzert angekündigt, weil von einem besonders berufenen, F. Busoni, gespielt. Da aber der berühmte Pianist plötzlich erkrankte, wurde die Nummer durch Brahms' Violinkonzert ersetzt, indeß durch den noch sehr jugendlichen jetzigen ersten Geiger des Konzertvereins Adolf Busch so technisch vollendet, beseelt und echt musikalisch vorgetragen, daß der Tausch gewiß nicht zu beklagen war. Beethovens Egmont-Ouvertüre, eine seltener gehörte D dur-Sinfonie von Haydn (in den meisten Ausgaben No. 14, 1791 in London komponiert) und zum Schluß Richard Strauss' immer von Neuem ergreifende Tondichtung „Tod und Verklärung" bildeten die übrigen Programmnummern des in Rede stehenden Sinfonie-Abends, an welchem das Orchester unter der trefflichen Leitung des Gastdirigenten Scheinpflug wieder sein Bestes gab.

Das Tags darauf veranstaltete „statutarische Mitgliederkonzert" des Wiener Tonkünstlerorchesters begann mit Beethovens Eroica, unter der temperamentvollen Führung Nedbals in den drei ersten Sätzen mustergültig, im variirten Finale aber nicht ganz einwandfrei dargestellt. Es folgte Spohrs lange nicht gehörtes, überwiegend noch immer anziehendes Violinkonzert „in Form einer Gesangsszene", solistisch von dem königlichen Kammervirtuosen Professor Rudolf Malcher verdient beifällig ausgeführt: „woher er kam der Fahrt" — ward nicht angegeben. Die nächste Nummer war ein in Uraufführung gebrachtes, Carneval betiteltes Orchester-Scherzo des talentvollen Wiener Komponisten Ferdinand Scherber, der mehrmals gerufen wurde: Ein mit allem Raffinement modernster Technik instrumentiertes Stück, das eigentlich ein riesenlanges, auf die bekannten Karnevalsfiguren (Pierrot, Harlekin, Odalisken usw.) bezugnehmendes Programm illustriert, welches man jedenfalls vor dem Konzert hätte ausgeben sollen. Durchs Mitlesen während der Aufführung mußte man nur den Faden verlieren und — so geistreich und amüsant zum großen Teil die Musik — zuletzt ermüdet werden. Rubinsteins einst berühmtestes Klavierkonzert (No. 4 D moll) beschloß. Mit Ausnahme der schon durch sein pathetisches Hauptthema noch heute imponierenden, technisch meisterlich aufgebauten ersten Satzes erscheint leider auch dieses Werk schon bedenklich verblaßt. Der lebhafte Beifall galt diesmal hauptsächlich wohl nur dem vorzüglichen Spiel des Solisten, Bruno Eisner. Eine wahre Freude konnte einem im Konzert der k. k. Akademie für Musik (ehemals Konservatorium genannt) am 20. Dezember der Schwung und die Spielfreudigkeit des jugendlichen Zöglingsorchesters bereiten, wie dasselbe unter der energischen Leitung des Direktors Bopp zwei der schönsten Sinfonien des klassischen Repertoires — die in D dur ohne Menuett von Mozart und die siebente von Beethoven in A — herausbrachte, ferner einen noch unbekannten, gar prächtigen mit seinen Trompeten und Pauken drein schmetternden Einleitungssatz zu einer Kirchen-Kantate von Bach, wobei das schwierige kon-

zertierende Violinsolo nicht minder befriedigend von dem Eleven Z. Balokovic ausgeführt wurde. In der noch weiterhin gebrachten großen Bachschen Kantate über „Ein' feste Burg" erzielte zwar mit dem Orchester der Chor, unterstützt von Mitgliedern des akademischen Gesangvereins und des Sängerbundes „Dreizehnlinden", ein kraftvolles, namentlich zuletzt imposant gesteigertes Ensemble, den großen technischen Schwierigkeiten der vokalen Solopartien erwiesen sich aber die beteiligten jungen Sänger und Sängerinnen doch noch nicht ganz gewachsen. Viel besser gelang die Wiedergabe mehrerer von F. Mottl wirksam orchestrierter Schubert'scher Lieder durch den Baritonisten R. Ehrenreich und die Sopranistin Stefanie Zimmer, welch' letztere vielleicht noch auf der Bühne ihren Weg machen dürfte.

An einem von dem Brüsseler Streichquartett und dem Wiener Streichquartett Fitzner im großen Musikvereinssaale zusammen veranstalteten Oktett-Abend hörte man zwischen den trefflich gespielten, bekannten Streich-Oktetten von Svendsen und Mendelssohn die Uraufführung eines merkwürdigen Werkes von Paul Gräner, dem jetzigen Mozarteum-Direktor in Salzburg: eine Kammermusikdichtung, betitelt „Sehnsucht an (sic!) das Meer" für Klavierquintett und eine Singstimme op. 41 (Manuskript). Diese Sehnsucht wird zuerst in zwei reinen Instrumentalsätzen, Anfangs „ernst und gehalten", dann „Allegretto quasi scherzando" mehr hoffnungsvoll-heiter gleichsam italienisch-volkstümlich, ausgesprochen, bis dann im dritten und letzten Satze „Adagio" ein Tenor schwermütig das Wort ergreift und schon mit den ersten Verszeilen eines Gedichtes von Hans Bethge erklärt, wie alles gemeint ist. Wehmütig-resigniert, in ungestillter Sehnsucht klingt das jedenfalls ganz individuell gestimmte, auch einige reizende Tonmalereien bringende Stück aus, welches Dank der schönen Leistungen des geschätzten Tenoristen Hermann Gürtler, sowie des Herrn Lafite am Klavier und des Fitzner-Quartettes dem anwesenden Komponisten lebhaften Beifall und Hervorruf einbrachte. Die Krone des Abends war freilich Mendelssohns lange nicht gehörtes unverwelkliches zugvolles Oktett, technisch und geistig für den sechzehnjährigen genialen Tondichter ein fast noch größeres Wunder als für den siebzehnjährigen die unsterbliche Sommernachtstraum-Ouvertüre.

Zur nachträglichen Feier von Alfred Grünfelds 60. Geburtstag (geb. 4. Juli 1852 in Prag) wurde unter Mitwirkung des Jubilars vom Wiener Tonkünstler-Orchester am 28. Dezember ein Festkonzert veranstaltet, dessen Reinertrag wohltätigen Zwecken zukommen sollte. Man begann mit Schuberts Ouvertüre zur „Zauberharfe" in C (früher irrig als seine Rosamunden-Ouvertüre bezeichnet, während die eigentliche Rosamunden-Ouvertüre mit jener zur Oper „Alfonso und Estrella" in D identisch ist), worauf Haydns Variationen über die Kaiserhymne (aus dem C dur-Quartett) vom ganzen Streichorchester gespielt folgten und sich sodann Alfred Grünfeld an den Bösendorfer setzte, um das köstliche Klavierkonzert von Mozart in A dur mit der ergreifend melancholischen Fis moll-Siciliane als Andante zu spielen; eine in früheren Jahren besonders liebenswürdige, echt Mozartschen Geist wiedergebende, daher enthusiastisch applaudierte Leistung, die aber diesmal nicht ganz auf derselben künstlerischen Höhe stand; man merkte schon aus dem weniger weichen Anschlag, daß der Spieler etwas aufgeregt war, auch befremdete es, daß er diesmal alles, selbst die Carl Reineckesche Cadenz, aus Noten spielte. In seinem wahren Element befand sich der unwiderstehliche Plauderer am Klavier, der im guten Sinne wienerisch gemütlichste aller Pianisten, erst bei den später gespielten Solostücken eigener Faktur, welchen er Zugabe auf Zugabe folgen lassen mußte. Auch die vom Orchester famos gespielte Ballettsuite aus Grünfelds Oper „Die Schönen von Fogaras", aus einer Reihe sehr hübscher nationaler Charaktertänze bestehend, trugen ihm neuen Beifall ein. Den Vogel abzuschießen war aber an diesem Grünfeld-Festabend (!) doch dem feurigen Dirigenten Nedbal als kongenialem Interpreten anderer, bedeutenderer Musik vergönnt: von Liszts „Tasso" nämlich, dessen Apotheose mit einer so wunderbaren, überwältigenden Klangsteigerung herausgebracht wurde, daß das Publikum in eine Art Taumel geriet und auch das gesamte Orchester sich dankend für den Beifallssturm von seinen Sitzen erheben mußte.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

„Tristan und Isolde" im Kino. Nach der „Bearbeitung" des „Parsifal" für das Kino haben weitere Kinobearbeitungen von Werken Richard Wagners nicht lange auf sich warten lassen. Das Allerneueste ist ein Film, der das „Historische Drama aus dem Leben Tristan und Isolde" in der bei dieser Kunstgattung üblichen Spieldauer von einer Stunde zur Darstellung bringt. Zu welchen eigenartigen Auffassungen der Wagnerschen Werke solche Vorführungen führen, geht aus einer kleinen Skizze hervor, die ein artistisches Fachblatt veröffentlicht. „Es war in einem kleinen Leipziger Kino. Der verdunkelte Raum war sehr gut besetzt, am Flügel saß der Klaviervirtuose. Und nun konnte es losgehen. „Tristan und Isolde", historisches Drama aus dem Leben. Spieldauer eine Stunde. Musik keineswegs von Richard Wagner, vielmehr, wie es sich zeigte, von dem Herrn am Klavier frei, sehr frei nach eigenem Ermessen zusammengestellt. Nur das Vorspiel erinnerte einigermaßen an Wagner. Das erste Bild: Tristan sitzt am Meer und verzehrt sich in Sehnsucht nach Isolde. Die Sonne scheint klar und hell und spiegelt sich in den Wellen. Der Klavierspieler weiß den treffenden Ausdruck für diese Stimmung zu finden. Er spielt: „Drum ruf ich bei der Sterne Schein, o stille meiner Sehnsucht Pein; hab ich nur deine Li-i-i-ebe ...." Zweites Bild: Tristan bringt sein holdes Lieb Isolde zum König Marke. Der alte Marke verliebt sich in Isolde. Tristan verzweifelt. Die Musik intoniert: „Daß mich die Männer so gerne hab'n, wer kann dafür, wer kann dafür?" — So geht es weiter. Eine andere Szene: Tristan will in Isoldes Kemenate eindringen; er schleicht in den Burghof, natürlich „immer an der Wand lang, immer an der Wand lang". — Doch der Verräter wacht. Ein Knappe beobachtet Tristan und sagt (immer dem Klaviervirtuosen zufolge) anscheinend: „Man steigt nach, man steigt nach, denn es nützt dann und wann!" — Schließlich stürzt Tristan in die Kemenate. Er wirft sein großes Schwert fort und umarmt liebeglühend seine Isolde. Pflichtschuldigst spielt der Musikus: „Mädel klein, Mädel fein, Mädel, du weißt es ganz genau, wirst meine süße kleine Frau" . . . Und das Publikum ist entzückt".

Neues vom Notenabschreiber Herrn Hahn
(siehe „Neue Zeitschrift für Musik", 79. Jahrgang, Heft 43)

Herrn Anton Schittenhelm, k. k. Hofopernsänger in Wien, schreibt nunmehr unterm 1. November 1912 die Neuyorker Verlagsfirma J. Fischer u. Bro:

„Erst heute kommen wir dazu, Ihnen den Empfang Ihrer gef. Zuschriften und Sendungen in der Angelegenheit Hahn-Raphael zu bestätigen, und Ihnen für Ihre Freundlichkeit unseren verbindlichsten Dank auszusprechen. Auf Grund des uns überlassenen Beweismaterials sind alle Zweifel über die Identität Hahn-Raphaels behoben, und alles was in unsern Kräften stand zu tun, um ein weiteres Auftreten des Plagiators zu verhüten, ist getan worden. Er befindet sich unter strengster Aufsicht und selbst ein Versuch zum „Komponieren" zurückzukehren, ist vollständig ausgeschlossen. Es dünkte uns dieß der letzte Ausweg, denn die hiesige Presse ist viel zu materiell und beschäftigt sich lieber mit Sensationen, denen das Gesamtpublikum Interesse entgegenbringt, als mit derartigen Sachen, für die nur ein kleiner Kreis sich interessiert. Von dieser Seite war und ist also keine Hilfe in dieser Sache zu erwarten. Eine möglichst geräuschlose Unschädlichmachung des Schwindlers war deshalb vorzuziehen."

Kreuz und Quer

Berlin. In der Kurfürsten-Oper wurde Kienzls „Kuhreigen" zum 100. Male aufgeführt. Die Blanchefleur sang Ida Salden, Emil Borgmann den Primus Thaller. Der starke Beifall galt allen Darstellern ebenso wie dem Orchester, das unter Albert Loeschs Leitung ausgezeichnet war.

— Die Berliner Altistin Friedl Hollstein sang kürzlich mit sehr gutem Erfolg in Wiborg (Finnland), Königsberg i. Pr. und Marienwerder (Westpr.).

— Am 6. Januar ist Max Bruch 75 Jahre alt geworden. 1838 in Köln geboren, erhielt er von seiner Mutter den ersten Musikunterricht. Später studierte er bei K. Breidenstein, als Stipendiat der Mozart-Stiftung bei Ferdinand Hiller Theorie und Komposition, bei Karl Reinecke und Ferdinand Breuning Klavierspiel. Nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1861 begab er sich auf eine Studienreise, die ihn über Berlin, Leipzig, Wien, Dresden und München nach Mannheim führte. In Mannheim, wo er 1862 bis 1864 lebte, wurde seine Oper „Loreley" aufgeführt. In dieser Zeit entstand außer anderen Chorwerken auch der „Frithjof" (1864) durch den Bruch schnell bekannt wurde. Nach weiteren Reisen, die ihn auch in das Ausland führten, ließ sich Bruch in Koblenz nieder, wo er von 1865

bis 1867 Musikdirektor war. Von 1867 bis 1870 war er Hofkapellmeister in Sondershausen. Dann kam eine Zeit, in der er teils in Berlin, teils in Bonn ausschließlich der Komposition lebte, bis er 1878 der Nachfolger Julius Stockhausens als Leiter des Sternschen Gesangvereins in Berlin wurde. Hier führte er 1879 sein bekanntes Oratorium „Das Lied von der Glocke" auf. 1880 ging er als Dirigent der Philharmonic Society nach Liverpool, 1881 vermählte er sich mit der Sängerin Emma Tuczek, von 1883 bis 1890 war er Dirigent des Orchestervereins in Breslau. Dann kam er wieder nach Berlin, wo er Lehrer der königl. Hochschule wurde. 1911 trat er in den Ruhestand. Außer den genannten Werken sind die Oratorien „Odysseus" und „Achilleus", „Col nidrei" für Violoncello und Orchester die drei Violinkonzerte, die Schottische Fantasie für Violine und Orchester und das kleine Männerchorwerk „Normannenzug" hervorzuheben. Bruch arbeitet zur Zeit an seinen Lebenserinnerungen.

Bremerhaven. Das Bremerhavener Stadttheater hat unter der musikalischen Leitung von Dr. Ernst Jokl und der Regie des Direktors Gustav Burchard eine sehr gute Aufführung des „Fliegenden Holländers" herausgebracht. Es ist das erste Wagnersche Werk, das die junge Bühne mit eigenem Personal aufgeführt hat. Um so beachtenswerter ist der starke Erfolg, der der Vorstellung zuteil wurde.

Dresden. Der deutsche Kaiser hat Herrn Prof. Bertrand Roth (Dresden) den roten Adlerorden vierter Klasse verliehen.

Eisenach. Der hiesige Gemeinderat bewilligte soeben zur Förderung von Kunst und Musik die Summe von 10000 Mk. Davon soll das Stadttheater eine Subvention von 4000 Mk. zur Gagenerhöhung erhalten, 4000 Mk. sollen als Zuschuß für eine sich in Eisenach bildende Sommerkapelle und 2000 Mk. endlich zur Hebung der musikalischen Aufführungen im Winter Verwendung finden.

Frankfurt a. M. Die vier Frankfurter Konzertsänger: Veldkamp, Zetsche, Breiding und van Aalten haben sich zu einem Quartett (Veldkamp-Quartett) vereinigt.

Hamburg. Das Nachspiel einer Entführung führte im Hamburger Stadttheater zu einem Theaterskandal, dessen Folgen sich im Gerichtssaal abspielen dürften. Ein Kapellmeister, der vor einigen Wochen eine Sängerin, die Gattin eines Hamburger Architekten, entführt hatte, wurde von dem Gatten der Dame, der sich einen Platz in der ersten Parkettreihe gesichert hatte, am Schlusse der Lohengrin-Vorstellung mit einer Reitpeitsche gezüchtigt. Der Architekt hatte dem Kapellmeister eine Pistolenforderung geschickt, die abgelehnt wurde.

Kaiserslautern (Pfalz). Einen Brahmsabend gab am 11. November der Cäcilien-Verein (Musikdirektor August Pfeiffer) mit dem Deutschen Requiem als Hauptwerk; als Solisten wirkten Mintje Lauprecht van Lammen (Frankfurt a. M.) und Hermann Weissenborn (Berlin) mit. Im zweiten Konzert (am 10. Dezember) spielte der ausgezeichnete Mannheimer Violoncellist Fritz Philipp das Solo in Volkmanns D moll-Serenade. — Im ersten Konzert des Musikvereins (Musikdirektor August Pfeifer) waren Solisten: Elisabeth Ohlhoff und Hjalmar Arlberg (Berlin). — Ein interessantes Schülerkonzert veranstaltete fernerhin Musikdirektor A. Pfeiffer unter Mitwirkung des Stadt- und Theaterorchesters.

Leipzig. Herr Paul de Wit hat seine Sammlung wertvoller und unersetzlicher Musikinstrumente an den Kommerzienrat Wilh. Heyer in Köln verkauft. Dieser verband sie jetzt mit seinem bisherigen Besitz zu einem musikhistorischen Museum.

— Am 30. Dezember konnte die bekannte Musikschriftstellerin La Mara (Marie Lipsius) ihren 75. Geburtstag feiern.

— Acté, große Oper in vier Akten des spanischen Violinvirtuosen und Komponisten Joan Manén, wurde für Leipzig angenommen und wird dort noch in dieser Saison aufgeführt werden.

— Am 11. Januar gibt Emanuel von Hegyi im Städtischen Kaufhause einen Klavier-Abend.

Lemberg. Unser Mitarbeiter schreibt uns: In der Nummer 51/52, Seite 738, zweite Spalte, Zeile 4 und 5 von unten, lese ich: „Ludomir Rózycki, der derzeitige Direktor des Konservatoriums in Lemberg". Ich erlaube mir dieses richtig zu stellen: Direktor des Lemberger Konservatoriums ist seit 1898 Mieczysław Sołtys. Ludomir Rózycki hat durch fast drei Jahre lediglich Klavierunterricht am Konservatorium erteilt und ist 1912 aus dem Konservatorium ausgetreten. Dr. G.

London. In den musikalischen Kreisen Englands beginnen jetzt die Vorbereitungen zu der Londoner Wagner-Hundertjahrfeier. Die Festlichkeiten sollen ihren Gipfel in einem Konzerte finden, das am 22. Mai, dem Geburtstage Richard Wagners, in der Albert-Halle zur Aufführung kommen wird. Die Organisation dieses Konzertes hat der um die Einführung Wagner in England verdiente Mr. Schulz-Curtius übernommen.

Mailand. Puccinis Oper „Fanciulla del West" wurde in der Mailänder Scala erstmalig aufgeführt. Erst der dritte Akt schlug durch, und dem anwesenden Komponisten wurden zum Schluß große Ovationen gebracht.

Mannheim. Stadtrat und Bürgerausschuß der Stadt Mannheim haben beschlossen, die Feier des 100. Geburtstages von Richard Wagner durch die Aufführung eines Zyklus seiner sämtlichen Opernwerke (mit Ausnahme des „Parsifal") in neuer Inszenierung und Ausstattung im Hoftheater vom 13. Februar bis 6. April zu begehen. Am 9. Februar wird eine Richard Wagner-Matinee vorangehen. Die Veranstaltungen sollen einen rein volkstümlichen Charakter tragen und werden deshalb zu Volksvorstellungspreisen stattfinden.

— Am Neujahrstage ist die Witwe Emil Heckels, des bekannten Freundes von Richard Wagner und Gründers des ersten Richard Wagner-Vereins, im Alter von 77 Jahren gestorben.

Manchester. Die Stadt Manchester besitzt in ihrer Musikhistorischen Bibliothek, einem Legat des Musikers und Sammlers Henry Watson, eines der wichtigsten musikalischen Archive. Laut Verfügung des Erblassers sollen alle Werke und Partituren fortan den Mitgliedern musikalischer Gesellschaften, Musikforschern und Studenten auf Wunsch zugänglich gemacht werden. Eine der wichtigsten Neuerwerbungen der Musikbibliothek ist eine einzigartige von ausschließlich englischen Kompositionen für Viola aus dem 16. und 17. Jahrhundert. In der Sammlung entdeckte man auch bisher unbekannt gebliebene englische Volksmelodien, die von Shakespeare in seinen Werken mehrfach erwähnt werden.

München. Hofkapellmeister S. Meyrowitz ist für die nächste Saison als Kapellmeister nach Hamburg engagiert worden.

Oberscheden (Hannover). Ein Denkmal für Johann Joachim Quantz soll in Oberscheden, dem Geburtsorte des friderícianischen Musikers, errichtet werden. Die Anregung dazu rührt vom Ministerialdirektor Giesecke Berlin her. Die Kosten des Monumentes werden auf 8—10000 Mk. veranschlagt. Das Geburtshaus des Künstlers befindet sich noch heute im Besitze seiner Nachkommen.

Rudolstadt. Zwei Erinnerungstafeln sind in Rudolstadt eingeweiht worden: eine für Richard Wagner an dem Hause, in dem er 1834 als Kapellmeister seine erste Frau Minna Planer kennen lernte, und eine für Arthur Schopenhauer an dem Hause, in dem er 1813 seine Doktordissertation schrieb.

Straßburg. Bogumil Zeplers komische Oper „Monsieur Bonaparte" hatte bei ihrer Aufführung am Straßburger Stadttheater großen Erfolg.

Turin. Im Teatro Regio wurde „Don Pasquale" von Donizetti neu einstudiert mit großem Erfolg gegeben.

Utrecht. Die bekannte hiesige Violinistin Jeanne Vogelsang spielte kürzlich in Berlin (fünfmal) und in Frankfurt a. M. mit starkem Erfolge.

Weimar. Die beiden großen kirchenmusikalischen Verbände der Provinz Sachsen und der thüringischen Staaten: der evangelisch-kirchliche Chorgesangsverband für die Provinz Sachsen und die thüringischen Lande und der Kirchenmusikverein haben ihre Verschmelzung beschlossen.

Wien. In der Wiener Universität ist im Arkadenhofe das Denkmal des früheren Professors der Musikgeschichte und Aesthetik an dieser Hochschule Eduard Hanslick aufgestellt worden. Die Bronzebüste ist eine Nachbildung der von Viktor Tilgner geschaffenen Gipsbüste.

— Prof. Franz Simandl, der erste Kontrabassist der Wiener Hofoper, ist 73 Jahre alt, gestorben. Simandl, der aus Böhmen stammte, ist in pädagogischen Kreisen durch sein dreibändiges Werk „Neueste Methode des Kontrabaßspiels" vorteilhaft bekannt geworden. Auch als ausübender Künstler erfreute er sich allgemeiner Schätzung.

— Karl Michael Ziehrer kann Mitte Januar ein Doppelfest feiern: Er wird 70 Jahre alt und begeht sein 50jähriges Berufsjubiläum. Die Wiener Musikwelt rüstet sich, den beliebten Komponisten an seinen Jubeltagen zu feiern. Für den 18. Januar ist eine Ziehrer-Feier geplant, bei der namhafte Wiener Künstler mitwirken werden.

— Der nach längjähriger künstlerischer Wirksamkeit an der Wiener Hofoper im Ruhestand lebende Hofopernsänger Karl Mayerhofer ist im 85. Lebensjahre gestorben. Er war am 13. März 1828 als Sohn des Schauspielers Franz Mayerhofer geboren. 1836 kam er ans Burgtheater, wo seine erste Rolle der ältere Knabe in „Wilhelm Tell" war. Der Jüngling hatte aber auch eine schöne wohlklingende Baßstimme. Garcia in London bildete ihn zum klassischen Baßbuffo aus. 1854 kam er an die Hofoper, wo er eine große Reihe von hervorragenden Rollen kreierte. 1863 trug er das erste Mal in einem der ersten von Richard Wagner dirigierten Konzerte eine Partie aus den „Meistersingern" vor. Er wirkte 40 Jahre an der Wiener Hofoper, schied 1895, noch im vollen Besitz seiner Stimmittel aus und wurde zum Ehrenmitglied des Instituts ernannt.

Motette in der Thomaskirche
Sonnabend, den 11. Januar, nachmittag ½2 Uhr

Otto Barblan: op. 23 Toccata für Orgel (Manuskript). J. H. Schein: Verbum caro factum est. E. F. Richter: Adoramus te. Carl Thiel: Adorabo.

Öffentliche Probe: Freitag, 10. Januar nachm. ¼4 Uhr.

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)
am 11. Januar 1913, 2 Uhr

Heinrich Schütz: „Der 12jährige Jesus im Tempel", biblische Szene für Chor, Soli, Orchester und Orgel.

Die nächste Nummer erscheint am 16. Januar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 13. Jan. eintreffen.

Volksausgabe Breitkopf & Härtel

Neuigkeiten

3676. **Album** für eine Singstimme mit Klavier- und Violoncellbegleitung herausgegeben von R. Gabriel M. 3.—
1. **Bach, J. S.,** Bist du bei mir. 2. **Bach, J. S.,** Mein gläubiges Herze, frohlocke. 3. **Giovannini,** Willst du dein Herz mir schenken. 4. **Mozart, W. A.,** Abendempfindung 5. **Schubert, Fr.,** Im Abendrot. 6. **Mendelssohn Bartholdy, F.,** Kavatine aus Paulus. 7. **Weber, C. M. von,** Kavatine aus dem Freischütz. 8. **Jensen, Ad.,** Murmelndes Lüftchen. 9. **Perfall, K.,** Kantilene aus Dornröschen. 10. **d'Albert, E.,** Vorübergang. 11. **Fielitz, A. v.,** Das Kraut Vergessenheit. 12. **Reinecke, C.,** Tanzlied.

3409. **Bach,** Chaconne für die Violine allein. Für Orgel bearbeitet von W. Middelschulte . . . M. 3.—

3875. **Buccèri,** Révérence de poupée für Klavier M. 1.—

3868. **Kéler Béla,** Album für Klavier (Geza Horváth) M. 1.50
1. Lustspiel-Ouvertüre, Op. 73. — 2. Ungarische Lustspiel-Ouvertüre, Op. 108. — 3. Französische Lustspiel-Ouvertüre, Op. 111. — 4. Am schönen Rhein gedenk ich Dein, Walzer, Op. 83. — 5. Soldatenleben, Op. 62. — 6. Bártfai emlék (Souvenir de Bártfa), Csárdás, Op. 31 Nr. 1.

3861. **Kullak,** Op. 22. La Gazelle für Klavier (X. Scharwenka) . . . . M. —.50

3754/55. — Op. 48. Die Schule des Oktavenspiels für Klavier (X. Scharwenka). Heft I und II . . . je M. 1.20

3753. — Op. 62 u. 81. Kinderleben für Klavier, in einem Hefte (X. Scharwenka) . . . . M. 1.—

3854/55. — Dasselbe in 2 Heften . . . . . . je M. —.60

3862. — Op. 111 Nr. 4. Lützows wilde Jagd für Klavier (X. Scharwenka) . . . . M. —.50

3831/33. **Raff,** Album für Klavier, Band I—III (G. A. Glossner) . . . . je M. 1.50
Band I. 1. Op. 54. Tanz-Capricen Nr. 1. Walzer. — 2. Op. 54 Nr. 2. Mazurka. — 3. Op. 79. Cachouche-Caprice. — 4. Op. 89. Villanella. 5. u. 6. Op. 91. Suite in A moll a) Giga con Variazioni. b) Marcia.
Band II. 1. Op. 94. Impromptu-Valse. — 2. Op. 95. La Polka de la Reine. — 3. Op. 104. Le Galop. Caprice brillant. — 4. Op. 108. Saltarello. — 5. Op. 111 Nr. 1. Bolero. — 6. Op. 111 Nr. 2. Walzer. — 7. Op. 116. Valse caprice. — 8. Op. 157 Nr. 2. La Fileuse, Etude.
Band III. 1—4. Op 75. Suite de Morceaux. Nr. 1. Fleurette. Romanze. Nr. 2. Fabliau. Nr. 3. Echo, Ranz des vaches suisse. Nr. 4. Manon, Rondinetto. — 5. Op. 55 Nr. 12. (Frühlingsboten) Abends. — 6. Op. 82 Nr. 12 Tarantelle (Die Fischerinnen von Procida). — 7. Op. 72. Suite III in E moll Nr. 2. Minuetto — 8. Op 162. Suite V in G moll Nr. 3. Ländler. — 9. Op. 204. Suite VII in B dur Nr. 3. Rigaudon. — 10. Op. 204 Nr. 6. Tambourin. — 11. Op. 170. La Polka glissante, Caprice. — 12. Valse-Impromptu, G dur.

3851. **Raff,** Op. 85 Nr. 3. Kavatine für Violine od. Viola od. Violoncell mit Klavier . . . . M. —.60

Tschaikowsky-Burmester, Fünf Stücke aus dem Kinder-Album Op. 39 für Violoncell und Klavier, übertragen von Julius Klengel.
3791. Nr. 1. Altes französisches Lied . . . . . M. 1.20
3792. Nr. 2. Neapolitanisch . . . . „ 1.20
3793. Nr. 3. Spukgeschichte . . . . „ 1.20
3794. Nr. 4. Träumerei . . . . „ 1.20
3795. Nr. 5. Lied des Drehorgelmannes . . . . . „ 1.20

3872. **Voß,** Op. 95. Pluie de Perles für Klavier (Max Ritter) . . . . M. —.75

3873. — Op. 161. Ecume de Perles für Klavier (Max Ritter) M. —.75

3874. — Un petit Morceau für Klavier (Max Ritter) „ —.50

3870. **Walter,** Op. 57. Narrenspiel. Musikalische Szene für hohe Stimme mit Klavierbegleitung . . M. 1.50

Weingartner, Op. 53. Lustige Ouvertüre. Taschenpartitur . . . . M. 1.50

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III

Konzertangelegenheiten durch: **Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15**

Soeben erschienen folgende **Männerchöre:**

Hirsch, Carl, Op. 181 a. Lockung. Für Männerchor u. kleines Orchester od. Klavier.
— Op 181 b. Landsknechtsmarsch um 1509 Für Männerchor u. kleines Orchester

Hutter, Herm., Op. 58. Wittenborg, der Admiral. Ballade.

Nagler, Franciscus, Op. 71. 3 launige Liedlein: 1. Liesel im Laub. 2. Hätt' ich Geld! 3. Die Schmollende.
— Op. 73. Nr. 1. Weihegebet. (Zur Eröffnung von Festakten, Feiern, Sängerfesten etc. geeignet.) Nr. 2 Trutz.

Schlegel, Artur. Ein Singsang vom Rheine.

Ansichtssendung bereitwilligst.
Chor-Verzeichnis kostenfrei.

J. Schuberth & Co., Leipzig.

Dankbarer Zyklus für gemischten Chor.

Altdeutsche Liebeslieder

Zyklus nach Originalmelodien und Texten für vierstimmigen gemischten Chor
gesetzt von

Heinrich van Eyken

Op. 9.

Partitur M. 1.—. Stimmen (à 25 Pf.) M. 1.—.

Die Partitur ist durch jede Buch- oder Musikalienhandlung zur Ansicht zu beziehen, sonst von der Verlagshandlung

Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag, **Leipzig.**

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43.
Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen.
Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.

Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen.
2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten.
Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle
Frankfurt a. M., Humboldtstrasse 19.

Die Ulktrompete Witze und Anekdoten
für musikalische u. unmusikalische Leute
Preis 1 Mark.
Verlag von **Gebrüder Reinecke, Leipzig.**

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 3

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 10

Donnerstag, den 16. Jan. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Dreizehntes Gewandhauskonzert

Mozart: Ouvertüre zur „Entführung aus dem Serail" (mit von F. Busoni hinzugefügtem Konzertschluß); M. Bruch: zweites Violinkonzert (D moll), vorgetragen von Herrn Jacques Thibaud; E. Bossi: Intermezzi Goldoniani für Streichorchester (zum 1. Male); G. Sgambati: Sinfonie D dur (zum 1. Male)

Die beiden Italiener, der alte Sgambati und der jüngere Bossi, waren würdig, mit ihren abseits von der Tagesmode liegenden Werken im Gewandhause gehört zu werden. Sie kamen an diesem Orte ziemlich verspätet, zeigten aber gerade dadurch, daß ihr Wert und ihre Wirkung nicht von Augenblicksrichtungen abhängig sind.

Giovanni Sgambati, jetzt im siebzigsten Lebensjahre stehend, hat sich um das Verständnis deutscher Musik (besonders Schumann, Liszt und Brahms) in Italien große Verdienste erworben. Die deutsche Musik vergalt ihm das reichlich, indem sie sein eigenes Schaffen günstig beeinflußte, ohne ihn als nationalen Charakter zu schädigen. Man kann z. B. von seiner D dur-Sinfonie sagen: sie ist deutsch gearbeitet und italienisch empfunden. Beides bedingt ihre Vorzüge und ihre Nachteile: Abwesenheit aller Reflexion, aber auch der sinfonischen Entwicklung. Man könnte sie höchstens eine lyrische Sinfonie nennen. Aber nicht zu vergessen ist, daß ihre Entstehung dreißig Jahre zurückliegt. Für jene Zeit war sie, trotz Sgambatis Deutschenliebe, im Grunde nicht beeinflußt. Ihr Kern ist italienisch, sinnenfreudig, der Choral des Andante mesto z. B. ganz anders als die Brucknerschen, aber doch ebenso echt. Die den sinfonischen Charakter (im deutschen Sinne) bestimmenden Außensätze erscheinen uns mehr lyrisch, also nicht sinfonisch. Dem echten Künstler ist es nicht gegeben, zu täuschen: Sgambati bleibt Italiener.

Ebenso Enrico Bossi, dessen Intermezzi Goldoniani vor etwa neun Jahren herauskamen. Auch auf ihn hat die deutsche Musik, vor allen Bach, stark eingewirkt, aber nicht auf Kosten der nationalen Eigenart. Seine Goldoni-Intermezzi, deren wir vier hörten, ergehen sich in musikalischen Illustrationen der italienischen Komödie, die als Charakterstücke nicht nur ergötzlich sondern auch musikalisch wertvoll sind, außerdem Bereicherungen für die Technik des Streichorchesters.

Nikisch gab die Italiener mit südlichem Feuer und feinstem Nachempfinden.

Der Solist, Herr Thibaud, einer der allerbesten lebenden Geiger französischer Schule, gedachte des 75. Geburtstages von Max Bruch mit einer vollendeten Wiedergabe des Violinkonzertes in D moll.

♯

Die Zeichnungen von Robert Spieß zu Chopins 24 Präludien*)

Von **Dr. Max Unger**

Immer schon haben sich die schaffenden Künstler, welcher Art sie auch seien, von den Schwesterkünsten anregen lassen: Der Musiker vom Dichter, der Dichter vom Maler und Bildhauer, der Musiker vom Maler, ja die Vertreter der Tanzkunst vom Musiker (das Wort Tanzkunst so weit als möglich gefaßt, indem dabei ebenso ans künstlerische Ballett und an die Pantomime wie an die Tänze und Reigen einer Duncan oder eines Jaques-Dalcroze gedacht wird), und all das auch in umgekehrter Folge.

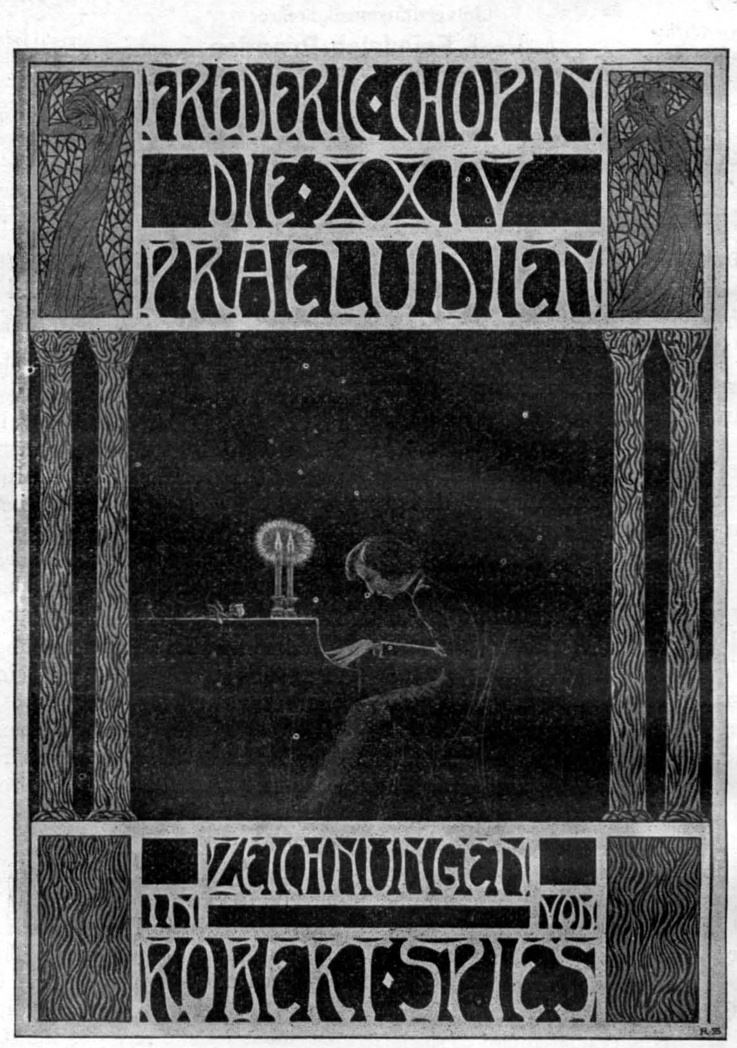
Eine der weniger häufigen von all diesen Wechselbeziehungen ist die Anregung des Bildners durch den Musiker. Immerhin liegen eine ganze Anzahl Namen bedeutender Meister des Stiftes und des Pinsels auf der Hand, die nach musikalischen Vorbildern arbeiteten — oder soll ich erst wenigstens nur an Klinger und Segantini erinnern? Eine äußerst reizvolle Aufgabe hatte sich nun mit seinen Zeichnungen zu Chopins 24 Präludien Robert Spieß gestellt.

„Gast, wer Du bist, wüßt' ich gern!" Eine Ankündigung der Blätter stellt den wohl noch ziemlich unbekannten Künstler als dem Kreise Sascha Schneiders angehörend hin. Das stimmt, sofern man dabei denkt an die mehrfachen schweren und eisernen nackten Gestalten, an die Hinneigung zum klassischen Altertum, die sich ab und zu kundtut, wie auch an die Art des künstlerischen Schauens und Darstellens, die eine weder übertriebene noch zu gemäßigte malerische Vereinfachung des jeweiligen Gedankens kennzeichnet. Schneiderscher Wesensart entgegenzulaufen scheint aber, soweit mir die Technik dieses Künstlers geläufig ist, die ab und zu dennoch auch vorhandene liebevolle zeichnerische Ausarbeitung von Nebendingen, wie vor allem aus dem vierten Blatt (zum E moll-Präludium, das durch eine ihren Anblick verbergende Frau im Trauergewand verkörpert wird) ersichtlich ist, ferner die große Vorliebe des Zeichners für landschaftliche Vorwürfe, endlich aber auch die Tatsache, daß er es an Schneiders Grundsatz, mit dem Zeichnen in erster Linie Flächenwirkungen herauszuarbeiten, durchaus nicht so genau nimmt. Im Gegenteil ist er, was eigentlich recht natürlich ist, besonders als Landschafter ein großer Freund von Fernwirkungen. Noch sei erwähnt, daß von den Zeichnern vor allen Klinger seinen Einfluß

*) München, 1912, Wunderhornverlag, M. 20.—.

auf ihn geltend gemacht hat, eine Behauptung, wobei noch einmal auf das vierte Blatt verwiesen sei.

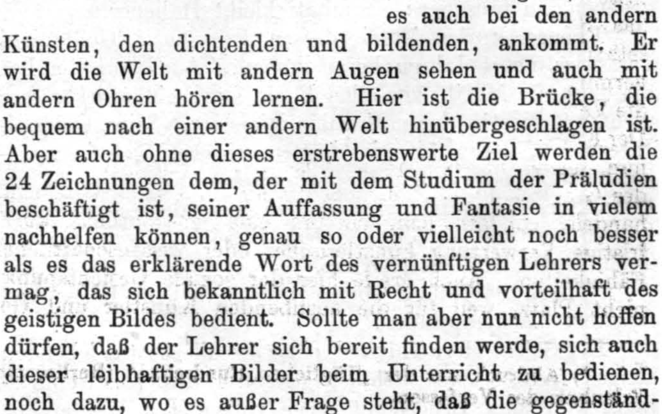
Spieß mußte bei seinem Vorgehen den umgekehrten Weg des Programmusikers gehen, er mußte die schemenhafte musikalische Kunst zu vergegenständlichen suchen. Wir wissen längst, daß es überhaupt keine Musik geben kann, die etwas Gegenständliches durchaus eindeutig wiedergibt, ja selbst ihre stärkste Seite, ihr Gefühlsausdruck kann mitunter kleinen Schwankungen in der Ausdeutung unterliegen. Das Gegenständliche ist daher auch bei Spieß nur Beigabe, um so mehr als es sich in den Präludien natürlich nicht um Programmusik handelt. Die Hauptsache mußte ihm also die möglichste Erschöpfung des Stimmungs- und Gefühlsgehaltes sein. Und die ist seiner fantasievollen Ader vortrefflich gelungen. Ohne sich zu sehr an mehr oder weniger zweifelhafte Überlieferungen über die Bedeutung einzelner Präludien zu halten, hat er hier seinem persönlichen Empfinden freien Lauf gelassen und Gegenständliches, durch sein fantasievolles und fantastisches geistiges Auge gesehen, dargestellt. In vielen Fällen bedurfte es zwar keiner großen Fantasietätigkeit, vor allem nämlich da, wo es sich um die Versinnlichung von Tanz- und Marschrhythmen handelte, wie etwa um die beiden innerlich so entgegengesetzt empfundenen Mazurken No. 7 und 10 (die der Zeichner übrigens in der Stimmung recht glücklich nachempfunden hat), ferner um den Trauermarsch No. 20. Auch da, wo sich das technische Gefüge, wie etwa bei No. 5 und 23, Naturlauten, hier dem Rieseln und Plätschern des Wassers, annähert, hat der Tonsetzer dem Maler keine schweren Rätsel aufgegeben. Immer war's ihm aber nicht so einfach gemacht; nur an das Gis moll-Präludium No. 12 sei hier gedacht, das recht glücklich als degenklirrender Zweikampf zweier gespenstischer Mannesgestalten aufgefaßt wurde. Nicht so scharf scheinen mir, von ihrem gewiß hohen zeichnerischen Wert ganz abgesehen, die in H dur (Nr. 11) und Es dur (Nr. 19) ausgedeutet zu sein, deren rein landschaftliche Wiedergabe doch etwas zu weit hergeholt ist. Die kleinen menschlichen Figuren, die der Vordergrund in jener 11. Zeichnung aufweist, mögen wohl dazu beitragen, die Versinnlichung zu heben, doch ist dabei — wie bei manchen andern Blättern — geltend zu machen, daß sie, eine wie große Rolle sie auch immer im Hinblick auf die Ausdeutung der Musik spielen mögen, rein zeichnerisch beunruhigend wirken.



Titelbild des Werkes

Doch wir wollen lieber von den vielen schönen Eindrücken sprechen, die wir von den Blättern empfangen. Vom Standpunkt des Malers aus betrachtet, erscheinen als die besten die Blätter Nr. 4, jene trauernde Frauengestalt, vor allen aber Nr. 5, ein plätscherndes Wasserspiel, das mitsamt seiner flott aber greifbar hingesetzten Umgebung von Laubwerk des Zeichners bedeutende Fähigkeiten für die Technik des Landschafters in ein helles Licht stellt. Ferner möge, um auch von seinem hohen Fantasieflug wenigstens ein paar Proben zu geben, hingewiesen werden auf die verblüffend schwungvolle Auffassung des stürmischen F moll-Stückes (Nr. 18), die einen Menschen zeigt, der auf hohem, steilem Felsen den Naturgewalten des Donners und Blitzes Trotz bieten möchte, und auf das neunte Präludium (in E dur), worin der Zeichner ein weihevolles Gebet vor der Schlacht gesehen zu haben scheint.

Man erlasse es mir, weiter auf die Schönheiten einzugehen, deren jedes dieser schwarzweißen Blätter die Fülle aufzuzeigen hat. Soll ich erst noch davon sprechen, wie reich demnach die Fülle der Anregungen sein kann, die das teilnehmende Auge davon empfängt, einen wie großen Reiz es hat, an der Hand dieser Blätter ein Stück nach dem andern auf dem Klavier durchzuspielen? Wahrhaftig, ein echter Musiker, der kein bloßer Musikant sein will, dürfte keine Gelegenheit verpassen, sich das Verständnis dafür anzueignen, worauf es auch bei den andern



Künsten, den dichtenden und bildenden, ankommt. Er wird die Welt mit andern Augen sehen und auch mit andern Ohren hören lernen. Hier ist die Brücke, die bequem nach einer andern Welt hinübergeschlagen ist. Aber auch ohne dieses erstrebenswerte Ziel werden die 24 Zeichnungen dem, der mit dem Studium der Präludien beschäftigt ist, seiner Auffassung und Fantasie in vielem nachhelfen können, genau so oder vielleicht noch besser als es das erklärende Wort des vernünftigen Lehrers vermag, das sich bekanntlich mit Recht und vorteilhaft des geistigen Bildes bedient. Sollte man aber nun nicht hoffen dürfen, daß der Lehrer sich bereit finden werde, sich auch dieser leibhaftigen Bilder beim Unterricht zu bedienen, noch dazu, wo es außer Frage steht, daß die gegenständ-

lichste aller Künste, die Bildkunst, anschaulicher und erläuternder als sogar das gesprochene Wort wirken muß?

Konzertagenten- und Stellenvermittlergesetz*)

Von Rechtsanwalt Dr. **Armin Osterrieth** (Berlin-Schöneberg)

Eine unlängst ergangene Entscheidung des bayerischen Obersten Landesgerichtes in München hat die öffentliche Aufmerksamkeit auf eine juristische Streitfrage gelenkt, die seit dem Oktober 1910 auf dem Gebiet des Konzert- und Vortragswesens in polizeirechtlicher Hinsicht besteht und eine große Unsicherheit geschaffen hat. Es handelt sich darum, ob das Stellenvermittlergesetz vom 2. Juni 1910 mit allen seinen Konsequenzen auch auf die Konzertagenten Anwendung zu finden hat. Der Strafsenat des höchsten bayerischen Gerichtshofes hat diese Frage bejaht. Damit ist für das Konzertwesen im Königreich Bayern eine Situation geschaffen, über die sich wohl die wenigsten der Beteiligten heute im klaren sind. Bei der Stellung, die das bayerische Oberste Landesgericht in unserer Rechtspflege einnimmt, ist aber zu erwarten, daß dessen Entscheidung weit über die Grenzen Bayerns hinaus auch im übrigen Deutschland ihren Eindruck nicht verfehlen wird.

In Frage kommt die Auslegung des Begriffs „Stellenvermittler", den das Stellenvermittlergesetz selbst nicht weiter definiert, als durch die Worte: „Stellenvermittler im Sinne dieses Gesetzes ist, wer gewerbsmäßig die Vermittlung eines Vertrages über eine Stelle betreibt". Der Konzertagent, den das Strafverfahren betraf, behauptete nun, ein Konzertengagement sei keine „Stelle" im Sinne des Gesetzes, da es sich nicht um ein dauerndes Verhältnis handele, sondern lediglich um eine gelegentliche kurzfristige Verwertung künstlerischer oder wissenschaftlicher Fähigkeiten. Auch greife hier der soziale Gesichtspunkt nicht Platz, weil für die ausübenden Künstler und Gelehrten nicht — wie für wirtschaftlich schwache und ungebildete Arbeitnehmer — ein Bedürfnis bestehe, sie gegen die Ausbeutung durch Vermittler im Wege behördlicher Überwachung derselben zu schützen; vielmehr fänden diese Personenkreise schon in ihrer gesellschaftlichen Stellung, ihrer wirtschaftlichen Unabhängigkeit und ihrer Bildung einen ausreichenden Schutz gegen jede Übervorteilung. Diesem Standpunkt hatte sich das Schöffengericht angeschlossen. Die Strafkammer und das bayerische Oberste Landesgericht dagegen faßten das Wort „Stelle" im weitesten Sinne auf und begriffen darunter „jede dauernde oder auch nur vorübergehende Gelegenheit zur Verwertung von geistigen (künstlerischen, wissenschaftlichen usw.) oder körperlichen Kräften". Daß sich für die Konzertagenten „nicht ebenfalls Gelegenheit zur mißbräuchlichen Ausbeutung von Verdienstsuchenden biete, mögen diese auch zu den besten künstlerischen oder wissenschaftlichen Kräften ihrer Art gehören", hält der höchste bayerische Gerichtshof keineswegs für ausgeschlossen.

Zeichnung zum Präludium No. 4

Dieser Auslegung des Stellenvermittlergesetzes dürften sich auch die preußischen Gerichte nicht entziehen können. Denn wenn schon die bayerischen Ausführungsvorschriften zum StVG. über dessen Tendenz gegen die Konzertagenten kaum einen Zweifel übrig lassen, so bringen die Vorschriften des preußischen Handelsministeriums vom 17. August 1910 über den Geschäftsbetrieb der gewerbsmäßigen Stellenvermittler für Bühnenangehörige eine solche Absicht noch deutlicher zum Ausdruck. Ziffer 1 der genannten Bestimmungen, welche eine Definition des Begriffs „Stellenvermittler" im Sinne dieser Vorschriften gibt, nimmt ausdrücklich auf die Vermittlertätigkeit für Unternehmungen bezug, durch welche Instrumentalkonzerte, Gesangs- und deklamatorische Vorträge dargeboten werden. Es wird dabei noch besonders hervorgehoben, daß auch solche Unternehmungen miteinbegriffen werden sollen, bei denen ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft obwaltet und bei denen die Verträge auf kürzere Zeiträume abgeschlossen werden.

*) Abdruck aus der „Täglichen Rundschau" (Berlin) mit Erlaubnis des Verfassers.

Die Folgen einer Anwendung des Stellenvermittlergesetzes auf die Konzertagenten sind folgende:

Alle Verträge, durch die sich konzertierende Künstler oder Konzertvereine verpflichtet haben, sich auf die Dauer der Vermittlertätigkeit einer bestimmten Konzertdirektion zu bedienen, sind nichtig, und zwar mit rückwirkender Kraft (vgl. § 4 des Stellenvermittlergesetzes).

Der Konzertagent darf eine Provision nur von solchen Konzertengagements erheben, die auch wirklich infolge seiner Vermittlertätigkeit zustande gekommen sind (vgl. § 5 Abs. 2 des StVG.).

Die Provision, für deren Höhe eine amtlich festgesetzte Taxe maßgebend ist, ist von dem Konzertveranstalter (Konzertverein usw.) und dem Konzertkünstler je zur Hälfte zu tragen; eine entgegenstehende Vereinbarung zuungunsten des Künstlers ist nichtig. Vergütungen anderer Art dürfen nicht erhoben werden (vgl. § 5 Abs. 2 Satz 2 und Abs. 3 des StVG.).

Wer das Gewerbe eines Konzertagenten betreiben will, bedarf dazu einer Konzession seitens der zuständigen Behörde, bei deren Erteilung die Bedürfnisfrage geprüft wird. Ein Bedürfnis ist insbesondere dann nicht anzuerkennen, soweit für den Ort oder den wirtschaftlichen Bezirk eine gemeinnützige Engagementsvermittlungsstelle in ausreichendem Umfange besteht.

Den Konzertagenten ist durch das Gesetz verboten:

eigene Konzertunternehmungen zu betreiben, d. h. Konzerte in eigener Regie und auf eigene Rechnung und Gefahr zu veranstalten,

oder auch nur mit Konzertunternehmern oder konzertierenden Künstlern besondere, auf Geschäftsbesorgung gerichtete Verträge einzugehen, d. h. fremde Konzerte zu arrangieren,

sowie überhaupt mit diesen Personen in irgendeiner anderen Art in vertragliche Verbindung zu treten, die eine unparteiische Stellenvermittlung in Frage stellt.

Damit ist den Konzertagenten im eigentlichen Sinne, d. h. den gewerbsmäßigen Vermittlern von Konzertengagements, jedenfalls untersagt, gleichzeitig als Unternehmer eigener Konzerte oder auch nur als Arrangeur fremder Konzerte (mit oder ohne Gewinnbeteiligung) tätig zu sein. Eine große Reihe von Konzertagenturen, die bis jetzt beide Tätigkeiten miteinander verbanden, werden damit vor die Frage gestellt, die eine oder die andere Tätigkeit, die Engagementsvermittlung oder die Veranstaltung und das Arrangement von Konzerten aufzugeben. (Vgl. Ziff. 12a und b der Vorschriften des preußischen Handelsministeriums über den Geschäftsbetrieb der gewerbsmäßigen Stellenvermittler für Bühnenangehörige.)

Diese wenigen Andeutungen werden genügen, um denen, die die tatsächlichen Verhältnisse kennen, einen Begriff davon zu geben, welche großen Umwälzungen in unserm gesamten Konzertwesen bei einer strengen Durchführung des Stellenvermittlergesetzes gegen die Konzertagenten bevorstehen. Nicht zum Schaden der konzertierenden Künstler, deren Einbeziehung in unsere soziale Gesetzgebung einem längst empfundenen Bedürfnis der Zeit entspricht!



Wieland und Gluck

Ein Gedenkblatt zum 100. Todestag Wielands (20. Januar 1913)

Von Dr. **Adolph Kohut**

Der vielseitige, bewegliche und fruchtbare Erzähler, Singspieldichter, Epiker, Humorist und Zeitschriftenherausgeber, der vor einem Jahrhundert — am 20. Januar 1813 — verstorbene Christoph Martin Wieland zählte zu den begeistertsten Verehrern Glucks. Schon zu einer Zeit, als die bahnbrechende neue Richtung der Gluckschen Musik im allgemeinen noch wenig Verständnis fand, und der Name des genialen Komponisten von der Parteien Haß und Gunst verwirrt in der Anerkennung seiner Zeitgenossen schwankte, trat Wieland mit der ganzen Begeisterungsfähigkeit, die ihn auszeichnete, in Wort und Schrift für den großen Meister und seine Musik ein.

Der deutsch gesinnte Wieland zählte zu den glühendsten Gluckisten und zu den entschiedensten Gönnern der italienischen Oper. Er war voll Eifer bemüht, das deutsche Publikum über die Bedeutung des musikalischen Genius aufzuklären und zu seinen Ehren eine Gluck-Gemeinde um sich zu sammeln.

In der von Wieland herausgegebenen einflußreichsten deutschen kritischen und schöngeistigen Zeitschrift jener Tage, im „Deutschen Merkur", brachte er verschiedene von wärmster Sympathie und feinstem Verständnis getragene Aufsätze über Gluck. Aus der Fülle dieser Abhandlungen sei hier nur einiges Wenige herausgegriffen, das noch jetzt von kultur- und musikgeschichtlichem Interesse sein dürfte.

Im ersten Quartal des Jahrganges 1776 der genannten Zeitschrift veröffentlichte Wieland (Seite 260fg.) ein ihm zugesandtes interessantes Schreiben aus Paris über die Glucksche Oper „Iphigenia in Aulis" (aus der Feder von Laharpe), deren Erstaufführung am 19. April 1774 in Paris stattgefunden und nicht allein ungeheures Aufsehen erregt hatte, sondern auch das Publikum der großen Oper in zwei Parteien teilte, von denen die eine für und die andere gegen den Komponisten Partei nahm. Einer der beredtsten Wortführer der Pariser Gluckisten war der genannte französische Kritiker und Dichter Jean François Laharpe (geboren 20. November 1739 in Paris, gestorben daselbst am 11. Februar 1803), der Verfasser der Tragödie „Warvick", der eleganten „Eloges" und anderer Schriften.

Laharpe beginnt seine Ausführungen mit der Bemerkung, daß für die Liebhaber und Richter der Musik die Oper „Iphigenia in Aulis" von dem Ritter Gluck eine sehr anziehende Erscheinung sei. Dieser Mann von Genie, bekannt durch dramatische Musikwerke, die mit Recht auf allen Theatern von Europa bewundert würden und den größten Erfolg hätten, berühmt besonders durch seine Opern „Orpheus und Euridice" und seine „Alceste", habe seit langer Zeit den Plan gefaßt, aus dem lyrischen Drama ein so regelmäßig anziehendes Ganze zu machen, als das Trauerspiel sei. Nachdem er gesehen, daß man in Italien nur Arien höre und daß man in Frankreich nur Tänze liebe, daß die Handlung ausschließlich dazu sei, um Ballette anzubringen, sei er empört darüber, daß das Ganze nur dazu diene, um die Kehle der Primadonna Gabrieli und die Füße der Tänzer Vestris und D'aubreval zur Geltung zu bringen. Begeistert für jene Kunst, sei er der Ansicht, daß die Musik zur Seele in allen Tönen der Empfindung und Leidenschaft rede und zu allen dramatischen Lagen

sich bequemen müsse. Da er der Meinung war, daß es ihm leichter sein würde, seine musikalischen Pläne in Frankreich auszuführen, wo die Handlung der Oper um die Hälfte kürzer sei als in Italien und wo man für neue Offenbarungen des Talentes mehr Verständnis hätte, habe er die Oper „Iphigenia in Aulis" gewählt, der die bekannte Tragödie des französischen Dramendichters Racine zugrunde gelegt sei. Nach dieser Einleitung schreibt dann Laharpe wörtlich: „Diese Oper wurde mit einem großen Glanze dargestellt und mit einem Erfolge, der, ohne anfänglich sehr lebhaft zu sein, nach und nach sich zu vermehren schien. Wie jede Neuigkeit in einer Stadt, die dem Parteigeist ergeben ist, Spaltung verursacht und Verachtung und Enthusiasmus von Mund zu Mund mit einer gleichen Leichtigkeit sich mitteilt, so gingen auch beide entgegengesetzte Parteien in ihren Urteilen aufs Äußerste. Für die eine war alles schön, für die andere war alles schlecht. Die eine sagte, es sei das Meisterstück der Musik, die andere, es sei nicht einmal Musik. Diese letztere war gewißlich ungerecht.

Was die ersteren anbelangt, wenn sie haben sagen wollen, daß die Schönheit dieser Oper, das ist 5 oder 6 Nummern, als da sind: „Die Reue des Agamemnon", „Der Abschied der Iphigenie", „2 Arien des Achilles", besonders die letzte, das schönste sind, was je die Tonkunst hervorgebracht, sowohl für Wirkung als Ausdruck, so bin ich ganz auf ihrer Seite. Wenn sie aber sagen wollen, daß die Musik dieser Oper überhaupt das ist, was sie sein sollte und was sie ist, wenn sie mit dem Interesse das Drama und die Empfindungen der Personen zusammenhält, so ist es mir unmöglich, ihrer Meinung zu sein. Ich denke, daß der Plan des Herrn Gluck der Plan eines Mannes von Genie ist, allein daß noch viel fehlt, daß er ihn erfüllt habe. Ich denke, daß er, indem er die Fehler der italienischen Oper und diejenigen der alten Musik unserer französischen Oper vermieden, in die entgegengesetzten Fehler verfallen ist.

Ich will mich erklären. Gewißlich sind die Kadenzen und Läufer, die Haltungen und die Übergänge, die Generalpausen und zuvielen Wiederholungen, das Gepränge überwundener Schwierigkeiten, weiter nichts als glänzende Fehler in einer dramatischen Arie, die eine Empfindung ausdrücken und geradezu ins Herz dringen soll. Herr Gluck hat, indem er sich von allen diesen Fehlern der italienischen Opernarie entfernte, ein Muster der wahrsten Vollkommenheit in diesem Stück geliefert. Nichts ist zierlicher und rührender in seiner Einfalt als der Abschied der Iphigenie. Es ist der Ton der Liebe und des Schmerzes. Nichts ist erschrecklicher als der drohende Abschied des Achilles, der bereit ist, zu kämpfen, zu siegen, um seine Geliebte zu verteidigen. Es ist das Geschrei des Kriegs und der Wut. Allein diese und andere Arien ausgenommen, fühlte man, daß überhaupt die anderen Arien zu wenig Ausdruck hatten, zu wenig treffende Melodie. Dieser Fehler entsprang hauptsächlich aus dem Grundsatz, den sich der Komponist gemacht hat: wenig zu wiederholen und seinen Arien die Eile des Rezitativs zu geben. Er befürchtete, die Handlung zu unterbrechen. Allein diese Fülle ist nicht Unterbrechung und die Wirkung einer Arie, die wohl an ihrer Stelle steht und eine schickliche Empfindung ausdrückt, kann durch die Wiederholungen verstärkt werden, die oft notwendig sind, um einen für sich so flüchtigen Eindruck, wie der des Tons ist, zu befestigen."

Noch einen anderen Fehler tadelt Laharpe: das Rezitativ des Komponisten. Nicht das „begleitete", aus dem er mehr Schönheit zu ziehen wisse als irgend ein anderer Tonschöpfer, sondern das einfache. Er habe deren zu viel. Überdies gebe es Szenen, die diese Art von Deklamation nicht gestatten. So z. B. die ganze Szene von Stolz und Drohung zwischen Achill und Agamemnon. Die Tonkunst dürfe nur Empfindungen ausdrücken und mitteilen, wie z. B. Schmerz, Freude, Liebe, Haß usw. Alle diese Leidenschaften haben außerdem Ähnlichkeit mit dem Gesang. Man singe über sein Vergnügen, seine Leiden, seine Hoffnungen, seine Furcht, aber nicht über seinen Stolz.

Daß die in der Oper vorkommenden Ballette dem Publikum mißfallen haben, sei nur ein Lob für den Ritter von Gluck, da nach seinem System überhaupt die Ballette aus der Oper verschwinden sollen. Wenn Musik und Libretto den Zuschauer interessieren, so sei der Tanz überflüssig, ja störend. Laharpe schließt seine Besprechungen mit den für den Komponisten schmeichelhaften Worten: „Überhaupt stimmt der Teil des Publikums, der am wenigsten parteiisch ist, in der Meinung überein, daß der Künstler einen sehr gelehrten Gebrauch von der Harmonie gemacht, ebenso einen sehr neuen, aber sehr glücklichen Gebrauch von der Instrumentalpartie, die bisher nur als Nebensache erschien und die zuweilen den ersten Rang behaupten soll, und daß in seiner Komposition ein stärkerer Ausdruck ist, als man ihn in der dramatischen Musik gesehen."

Noch viel wärmer und begeisterter ist das Lob, das Gluck im 3. Quartal des Deutschen Merkurs des genannten Jahrgangs gezollt wird. Dort veröffentlichte Wieland einen umfassenden Aufsatz, eine Art Rhapsodie, betitelt: „Empfindungen eines Jüngers in der Kunst vor Ritter Glucks Bildnis" (S. 233—247). Der Herausgeber, also Wieland, begleitet diesen Essay mit den Worten, die am besten seine eigene Verehrung und Schwärmerei für den Meister bezeugen: „Nicht nur, weil es angenehm ist zu lesen, was ein junger Mann von so zartem und innigem Gefühl wie dieser, aus Drang und Fülle seines Herzens, ohne andere Absicht, als sich Luft zu machen, aufs Papier wirft, sondern auch, um in den Freunden der Musenkünste eine Ahnung zu erwecken, was sich von diesem musikalischen Jüngling erwarten läßt, mache ich mir ein Vergnügen daraus seinem Aufsatz den gewünschten Platz einzuräumen. Das Bildnis des Ritters von Gluck, vor dem er hier seine Andacht verrichtet, ist mir nicht bekannt. Ich erwähne aber bei dieser Gelegenheit mit Vergnügen einer Büste dieses großen Mannes, die den berühmten Künstler Houdon in Paris zum Urheber hat und ein wahres Meisterstück ist. Das Original davon befindet sich meines Wissens in der Königl. Bibliothek. Herr Houdon macht aber für Liebhaber Abgüsse in Erz und in Gips. Die letzteren sind sehr schön und antiker Art bronziert und einer davon kostet viel neue Louisdors. Selbstverständlich kann ich aus den dithyrambischen Ergüssen des kunstbegeisterten Gluckisten nur einige wenige besonders kennzeichnende hier mitteilen."

In der Anrede an das Bildnis des Komponisten heißt es: „Also das bist Du, großer Sterblicher, oder vielmehr Unsterblicher! Wohl mir, daß ich Dich habe, zwar in schwacher Darstellung, aber doch habe ich Dich. Nimm hier den Platz ein, der Dir langher gelassen war, den vorher keiner von denen, die die Welt Meister nennt, ausfüllen konnte. Throne über dem Instrument, dessen Saiten Dir

noch so schwachen Weihrauch bringen können, aber doch throne hier als mein einziger."

Mögen, so bemerkt u. a. der Verfasser, die Weltweisen, Kunstverständigen und übrigen Gelehrten seine Schwärmerei für Gluck für jugendliche Unbesonnenheit und für Überschwenglichkeit erklären, so bitte er doch die Herren, sich nicht in die Händel eines Herzens zu mischen, das sie nicht verstehen. Dann sagt er wörtlich: „Wie der mächtige Shakespeare oft nur in einer Szene einen Vers oder Zeile hat, die ihn allein unsterblich machte, wenn er auch sonst nichts geschrieben hätte: so ists mit dem Shakespeare der Musik. Seine Oden, seine Kleinigkeiten (wie sie die Welt zu nennen beliebt) sind genug, ihn unsterblich zu machen: Wenn ich auch das nur unsterblich nenne, daß seine Eindrücke in unseren Herzen leben und bis über das Grab leben werden. Aber seht seine große Rittertat, sein Turnier mit den Riesen Lulli und Rameau, seine Bezähmung des Ungeheuers, der französischen Sprache, seinen Macbeth — d. h. seht seine Iphigenie en Aulidè, das erste und größte, was die Musik hervorbringen kann."

Den Gluckisten schmerzt es in tiefster Seele, daß er nicht imstande sei, sein Herz abzuschreiben und zu Papier zu bringen, um den großen Gluck nach Gebühr zu schildern. Woher sollte er die Portion Kälte hernehmen, die dazu gehöre, um mit toten Buchstaben hohe Überzeugung und warmes Gefühl auszudrücken. Mögen französische oder deutsche Kritiker über ihn reden und seine Werke zergliedern. Ihm sei das nicht möglich. In jeder analytischen Kritik sehe er nur die Mißhandlung eines gottbegnadeten Genius. Er schließt mit den entzückten Worten: „Vor Dich will ich stehen, mein Herz entfaltend und Dir klagen alles was ich tue und tun muß. Ach, daß ein Strahl von Dir, Natur, mich erleuchte und mir zeige die Wege, die ich wandern soll, um würdig zu sein, in Glucks Zeitalter zu leben. ... Ich meine oft, ich müßte Dich, Bild, mit ewigen Wünschen und Verlangen von der Rahme herunter ins Leben zaubern. Wie würd' ich Dich, Urbild, umfassen, in schwebendem Dranggefühl Dich mir zu eröffnen! Wie würd' ich mich Dir eröffnen und Du mir die Spuren der wirkenden Schöpfungskraft zeigen! Meine eilenden Finger, wie oft glitten sie über die Goldadern hinweg, wie oft sinkt mein Haupt in dem ungelösten Gewirre von Melodie und Harmonie in die untertänigste Gelassenheit! Das würde, das könnte, das müßte all werden!"

Der Sympathie, Verehrung und Begeisterung, die Wieland in seinen Schriften und Journalen für Gluck betätigte, gab er auch in Briefen an ihn beredten Ausdruck. Leider sind viele verloren gegangen; wir besitzen nur einen aus dem Jahre 1776, aus dem die innige Zuneigung des Poeten zu dem Tonschöpfer klar hervorgeht. Diese Zuschrift, aus der auch ersichtlich ist, das Gluck gleichfalls mit Wieland korrespondiert hat, dürfte nur wenig bekannt sein, sie mag daher hier ihrem vollen Wortlaute nach mitgeteilt werden:

„Weimar, den 19. Juli 1776.

Ich bin ganz beschämt, verehrungswürdigster Mann, auf Ihre freundliche, vertrauensvolle Zuschrift aus Paris so lange geschwiegen zu haben, und jetzt doch mit leeren Händen vor Ihnen zu erscheinen. In der Verfassung, worin mich Ihr Brief antraf, konnt ich mit Ihnen weinen, Ihren Verlust innig fühlen und beklagen, aber etwas hervorzubringen, daß des entflohenen Engels und Ihres Schmerzes und Ihres Genius würdig wäre, das konnt' ich nicht und werd es niemals können. Außer Klopstock konnte das nur Goethe. Und zu dem nahm ich auch meine Zuflucht, zeigte ihm auch Ihren Brief; und schon den folgenden Tag fand ich ihn von einer großen Idee erfüllt, die in seiner Seele arbeitete. Ich sah sie entstehen und freute mich unendlich auf die völlige Ausführung, so schwer ich diese auch fand; denn was ist Goethe unmöglich? Ich sah, daß er mit Liebe über ihr brütete, nur etliche ruhige, einsame Tage, so würde, was er mich in seiner Seele sehen ließ, auf dem Papier gestanden sein: aber das Schicksal gönnte ihm und Ihnen diesen Trost nicht. Seine hiesige Lage wurde um selbige Zeit immer unruhvoller, seine Wirksamkeit auf ganz andere Dinge gezogen und nun, da er seit einigen Wochen mit dem unbeschränkten Vertrauen und der besonderen Affektion unseres Herzogs zugleich eine Stelle im geheimen Conseil einzunehmen sich nicht entziehen konnte; nun ist beinahe alle Hoffnung dahin, daß er das angefangene Werk so bald werde vollenden können. Er selbst hat zwar weder den Willen noch die Hoffnung aufgegeben; ich weiß, daß er von Zeit zu Zeit ernstlich damit umgeht; aber in einem Verhältnis, wo er nicht von einem einzigen Tage Meister ist, was läßt sich da versprechen? Indessen sehen Sie, teuerster Herr, was mich von einer Woche zur anderen zurückhält, Ihnen zu schreiben; denn immer hoffte ich mit dem beiliegenden Zeugnis, wie sehr Karl August Sie liebt, und an Ihrem Schicksal Anteil nimmt, Ihnen zugleich entweder das ganze Stück, welches Goethe dem Andenken Ihrer liebenswürdigen Nichte heiligen wollte, oder doch wenigstens einen Teil desselben schicken zu können. Goethe selbst hoffte immer und vertröstete mich: ich bin auch gewiß, so wie ich den herrlichen Sterblichen kenne, daß es noch zustande kommen wird — und so spät es auch kommen mag, Freude wird Ihr Genius und der Geist Ihrer Seligen daran haben, das bin ich gewiß — aber länger konnt ichs doch unmöglich anstehen lassen, Ihnen von allem diesen Nachricht, und also von meinem seltsamen Stillschweigen Rechenschaft zu geben.

Ich habe Augenblicke, wo ich eifrig wünsche, ein lyrisches Werk hervorbringen zu können, das wert wäre von Gluck Leben und Unsterblichkeit zu empfangen. Zuweilen ist mir auch, ich könnt es. Aber dies ist nur vorübergehendes Gefühl, nicht Stimme des Genius. Überdies fehlt es mir an Sujets, die zugleich dem lyrischen Drama anpassend wären, und eine große Wirkung tun könnten. Vielleicht, liebster Ritter Gluck, kennen Sie eins, das Sie ausgeführt sehen und alsbald bearbeiten möchten. Irre ich mich hierin, so teilen Sie mir Ihre Gedanken mit und ich will versuchen, ob ich die Muse noch einmal geneigt machen kann. Einmal war mir Antonius und Kleopatra stark im Kopf und Herzen — aber, wenn ich mich auch hineinarbeiten könnte, so ist dies wenigstens kein Sujet für Wien, wo dieser Exzeß von Liebe, wie ich nicht zweifle, zu anstößig gefunden würde. Die drei größten Sujets, Orpheus, Alceste und Iphigenia haben Sie schon bearbeitet — und was ist nun noch übrig, das Ihrer würdig wäre? Ohne Zweifel gibt es noch interessante Gegenstände und Situationen — aber werd' ich sie ausführen können? Ja, wenn ich neben Ihnen, unter Ihren Augen, von Ihrem Feuer erwärmt, von Ihrer Allgewalt über alle Kräfte der Musik ergriffen, arbeiten könnte! — Aber hier in Weimar!

Dies Blatt von Karl August ist schon lang in meinen Händen. Verzeihen Sie mir, daß ichs Ihnen so lang vor-

enthalten habe. Ich habe Ihnen die Ursache gesagt; und doch entschuldigt sie mich kaum gegen ihn und Sie.

Möchten Sie in Wien einige Entschädigung, wenigstens nur dieses Nepenthe, diesen Zaubertrank, den Parthenia dem leidenden Admet anbietet, finden können! Und o! möchten wir einst glücklich genug sein, Sie hier zu sehen und zu hören! Und ich den Mann von Angesicht sehen und in seiner Gegenwart mich eines Teils der Empfindungen entledigen können, womit mich selbst das Wenige, was ich (nur sehr unvollkommen vorgetragen) von seinen herrlichen Werken gehört habe, auf ewig für ihn erfüllt hat!"

Leider war es Wieland nicht vergönnt, ein Libretto zu finden und zu dichten, das ein Gluck vertont hätte. Erst ein anderer, nicht minder großer Komponist des 19. Jahrhunderts, Carl Maria v. Weber, ehrte die Manen des Dichters, indem er zu „Oberon" die Musik schrieb und dadurch diesem romantischen Epos zu einer ungeahnten Volkstümlichkeit verhalf.

Rundschau

Oper

Braunschweig Der köstliche Friede des Weihnachtsfestes, die wohltuende Ruhe nach den sauren Wochen, die jeder Mensch als willkommene Gottesgabe empfindet, wird nur im Hoftheater durch fortdauernde Gastspiele unterbrochen. Für unsere hochdramatische Sängerin Gabr. Englerth, die mit Ablauf der Spielzeit nach Wiesbaden geht, ist es schwer, vollwertigen Ersatz zu finden; denn alle Bewerberinnen genügten auch nicht annähernd den hiesigen Anforderungen. Stephanie Langer-Osnabrück erlebte als Fidelio eine furchtbare Niederlage, Else Kronacher-Basel schnitt günstiger ab, Frau Kruse-Tiburtius-Lübeck konnte als Gräfin („Figaros Hochzeit") ebenso wenig ihre volle dramatische Kraft entwickeln wie Frau Nordgart von der Volksoper zu Wien als Ortrud („Lohengrin") ihre stimmlichen Vorzüge: sie kommen bei der Wahl also nicht in Frage. Frl. Preißmann vom Hoftheater in Kassel schoß bis jetzt den Vogel ab: als Leonore („Fidelio") bot sie gesanglich und darstellerisch eine tüchtige Leistung, trotzdem zögert die Intendantur und zwar mit Recht, die Künstlerin für unsere Oper zu verpflichten. Der Preis in dem heißen Kampf der Gesänge winkt also immer noch. Albine Nagel, die im letzten Frühjahr als Rosenkavalier alles entzückte, enttäuschte jetzt nach ihrem Eintritt in den Verband des Hoftheaters ebenso allgemein als Wagnersängerin. Durch ihre Beschäftigung in der Operette während des Sommers in München und während des Herbstes in Berlin schadete sie nicht nur dem Organ, sondern neigte auch darstellerisch zu einer Oberflächlichkeit, die der Bayreuther Meister am wenigsten vertragen kann: die Mängel können nur durch strenge Selbstzucht beseitigt werden. Ein allerliebstes Weihnachtsmärchen „Zwerg Nase und die Kräuterhexe" von unserm Hausdichter Paul Diedicke mit sehr ansprechender Musik vom Hofmusikdirektor Max Clarus übt mit seiner ungezwungenen Fröhlichkeit und harmlosen Heiterkeit wie die frühern Werke des Verfassers auf die kleine Welt große Anziehungskraft aus und wird sich höchstwahrscheinlich wie die Vorgänger die meisten deutschen Bühnen erobern. „Hänsel und Gretel" von Humperdinck erschien nach langer Unterbrechung wieder im Spielplan und errang Dank der trefflichen Leistungen der Titelheldinnen Frl. St. May und E. Clerron großen, berechtigten Erfolg. „Ariadne auf Naxos" von Rich. Strauß hält sich im Spielplan, ohne jedoch das Publikum zu begeistern; einen neuen Reiz gewann das Werk durch die Anwesenheit des Komponisten, der in der Hofloge mit dem Prinzregentenpaar der Vorstellung beiwohnte, sich sehr lobend über sie aussprach und am Schluß vom Publikum laut gefeiert wurde. Das Wagnerjahr beginnen wir mit den neu einstudierten „Meistersingern". Ernst Stier

Gera Halle, Dresden, Leipzig und Chemnitz sandten ihre Opernkräfte zu Gastspielen hierher. Das musikalische Schauspiel „Stella maris" von Alfred Kaiser brachten die Hallenser unter Leitung Kapellmeister Ohnesorgs mit Erfolg heraus. Besondere Eigenart ist in dem Stücke zwar nicht zu finden, doch bietet es ansprechende Melodien und eine gute Unterhaltung, die durch geschickte Darstellung der Hauptrollen: Sylvain (Otto Rudolph), Manieck (Theo Raven) und Marga (M. Brüger-Drews) ins rechte Licht gesetzt wurde. Großen Genuß bot d'Alberts „Tiefland", das mit ersten Kräften der Dresdener Hofoper besetzt in Szene ging. Vogelstrom (Pedro), Zador (Sebastiano), Ewald (Tomaso), Frl. Forti (Marta) — man könnte den ganzen Zettel abschreiben, um allen gerecht zu werden. Kapellmeister Kutzschbach war ein vorzüglicher Leiter. Die Leipziger kamen mit dem „goldenen Kreuz" von Brüll, das sich immer noch als zugkräftig erwies. Kase als Bombardon nahm den Löwenanteil für sich in Anspruch. Doch waren die Damen Fladnitzer und Marx als Therese und Christine auch bestens am Platze, desgl. Schroth und Klinghammer als Edelmann und Wirt. Die Leitung Kapellmeister Conrads sicherte entschiedenen Erfolg. Die Chemnitzer hatten „Toska" von Puccini gewählt. Unter Direktion von Kapellmeister Diener schloß der musikalische Teil besser ab, als der Darstellerische. Erwähnenswert sind namentlich: Toska (G. Barby) Mario (C. Taucher) Skarpia (A. Hermanns) und der Meßner (P. Walther-Schäffer). Von den Leipzigern wurde noch die Ballettpantomime: „Les petits riens" Choreographie von der Ballettmeisterin Grondona, Musik von Mozart, gegeben; sie wirkte durch graziöse Darstellung außerordentlich erfreulich. Natürlich darf bei Gastspielen die Operette nicht fehlen. Sie erschien vom Dresdener Residenztheater mit „Grigri" von Paul Lincke, unter Leitung des Komponisten. Die Begleitung sämtlicher Opern und der Operette wurde durch die hiesige Hofkapelle ausgeführt, die sich ihrer oft schwierigen Aufgabe durchweg gewachsen gezeigt hat. Das Hoftheater veranstaltete mit eigenen Kräften einen Lortzingabend, an dem „Der Pole und sein Kind", „Weihnachtsabend" und „Eine Berliner Grisette" gegeben wurden. Hielten sich die Gesangsdarbietungen auch auf bescheidener Höhe, so zeigte doch die schauspielerische Leistung, daß unser Hoftheater den besten Thüringens zuzuzählen ist.

Paul Müller

Konzerte

Altenburg Die Künstler-Klause bietet auch unter der neuen Leitung des Herrn Karl Hahn wie bisher künstlerisch wertvolle Konzerte. Sie vermittelte die Bekanntschaft des zwölfjährigen erstaunlich entwickelten Violinvirtuosen Laszlo Ipolyi aus Ungarn, der gefeierten Sängerin Grete Merrem aus Leipzig und des Petersburger Streichquartetts. In den beiden ersten Hoftheater-Abonnement-Konzerten traten drei Mitglieder der Königl. Hofoper in Dresden als Solisten auf: Die Kammersängerin Eva Plaschke-von der Osten und ihr Gemahl der Kammersänger Friedr. Plaschke — sie zeigten ihre hohe Meisterschaft gleich vorteilhaft mit dem Vortrage klassischer wie moderner Gesänge — und Elisa Stünzner, die hauptsächlich mit „Ellens drei Gesängen" von Schubert Beifall erntete. Die Herzogl. Hofkapelle brachte unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters R. Groß Orchesterwerke von Schubert, Brahms, R. Wagner und R. Strauß in gewohnter künstlerischer Weise zu Gehör. Eine zum ersten Male (unter Leitung des Komponisten) gebotene „Tragische Ouvertüre" von Ernst Boehe aus München fand freundlichen Beifall. Der musikalisch und gesanglich gut geflegte Chor des Altenburger Männergesangvereins (Leitung: Musikdirektor L. Landmann) sang zum 49. Stiftungsfeste des Vereins „Deutsche Lieder zu Schutz und Trutz". Mit den zum ersten Male gebotenen vortrefflichen, aber rhythmisch und dynamisch sehr schwierigen Liedern „Germanen-Markung" von Köhler-Wümbach, „Deutsches Reiterlied" von M. Plüddemann, „Altes Reiterlied" von P. Pfitzner und „Deutschland, sei wach!" von J. Scheffler brachten Dirigent und Chor Leistungen heraus, die die Hörer zur Begeisterung entflammten. Als Solisten machten sich die Sängerin Frida Luise Rethjer aus Berlin und der Geiger Leo Stroek aus Petersburg künstlerisch bekannt. Gelegentlich des 74. Stiftungsfestes im Männergesangverein Orpheus fanden die Gesänge deutscher Tondichter Österreichs „Deutscher Volksruf" von J. Reiter, „Wächterlied" von J. Eizenberger, „Segenswunsch" von M. von Weinzierl, „Das Hochland der Germanen" und „Kreuzritters Heimkunft" von W. Kienzl unter der sicheren Leitung des Dirigenten K. Gabler recht beifällige Aufnahme. Besonderer Wertschätzung erfreuen sich die in Altenburg veranstalteten

Geistlichen Musikaufführungen. Zu den regelmäßig wiederkehrenden Orgelkonzerten unseres tüchtigen einheimischen Organisten E. Wähler sind die Plätze im Gotteshause in der Regel ausverkauft. Seine musikalische und gemütvolle Auslegung von Werken moderner wie klassischer Komponisten hat seinen Konzertabenden bereits eine gewisse Popularität verliehen. Am letzten Bußtage trat nach längerer Pause der verstärkte städtische Kirchenchor (Leitung: Kantor P. Börner) mit einer stimmungsvollen Aufführung hervor. „Der 14. Psalm“ von A. Becker und „Bußpsalm“ mit Orchester von C. Thiel waren die musikalischen Höhepunkte. Als eine Glanzleistung, an der sich die Konzertsängerin M. Lieschke und Freiberg, die Hofopernsänger P. Papsdorf und E. Thieß, der Organist E. Wähler sowie der verstärkte Chor der hießigen Singakademie und die Herzogl. Hofkapelle unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters R. Groß beteiligten, erwies sich die durch einige Striche verkürzte vortreffliche Aufführung (2. Dezbr.) des grandiosen Oratoriums „Judas Maccabäus“ von G. F. Händel.
E. Rödger

Berlin Dora von Möllendorf gab ein Konzert mit dem Blüthner-Orchester unter Leitung von Paul Elgers. Der Ton der jungen Violinistin ist im Wettstreit mit dem Orchester noch zu zart, und wenn ihrem Spiel auch viel Geschicklichkeit nachzurühmen ist, so bleibt vor allen Dingen eine ursprüngliche Gestaltungskraft zu wünschen übrig.

Otto Schwendy veranstaltete in der Sing-Akademie einen erfolgreichen Lieder-Abend. Sein schönes quellendes Organ stellte er in den Dienst neuer und neuester Liedkompositionen, so erlebten Vertonungen Hebbelscher Texte von Arnold Ebel ihre erstmalige Aufführung, musikalische Lyrik von Tiefe und und Natürlichkeit der Erfindung. Ebenfalls als Novität verzeichnete das Programm eine fünfteilige Nummer von Hugo Rasch, welche durch einen Einschlag geistvollen Humors lebhaft aussprachen. Der Gesang Otto Schwendys wird noch gewinnen, wenn er die musikalische Phrase zum Höhepunkt führt, statt sie fallen zu lassen, und wenn durch eine gleichmäßige Atemführung Intonationstrübungen beseitigt werden.

Der beliebte und bestbekannte Komponist Philipp Scharwenka gab einen eigenen Kompositions-Abend im Blüthner-Saal. Dem Cis moll-Trio op. 100 für Klavier, Violine und Violoncello folgte, die Uraufführung eines Streichquartetts op. 120 D dur, welches die Satzkunst des Künstlers bezeugte. Das farbenlebendige H moll-Klavier-Quintett bildete den Abschluß dieses anregenden Abends, welcher dem Komponisten und den Ausführenden Professor Mayer-Mahr, Professor Willy Hess, Hans Bassermann, Albert Stössel und Jacques van Lier lebhafte Sympathie-Kundgebungen eintrug.

Sophie Heymann-Engel gehört zu den seltenen Erscheinungen der Sängerwelt, welche sich mit ihrer Sangeskunst nicht genügen lassen, sondern darauf hinarbeiten, dem Publikum selten gehörte klassische Musik wirklich stilvoll zu bieten. Zwei Kantaten von Bach für Sopran-Solo zum ersten Male in der Bearbeitung der Neuen Bach-Gesellschaft unter Mitwirkung von Kammermusikern der Königlichen Kapelle und einiger Domchor-Knaben unter der präzisen Leitung von Max Schneider bildeten die interessanten Außenstücke des Programmes; dazwischen sang die Konzertgeberin, von Gustav Lazarus sehr fein begleitet altdeutsche und altitalienische Lieder aus dem 17. und 18. Jahrhundert, Volkspoesien von unverwelkbarer Frische und legte von ihrer Gesangskunst und einer einwandfreien Sprachbehandlung Zeugnis ab.

Zwei Stuttgarter Künstler hatten sich am 9. Januar zu einem gemeinsamen Konzert im Bechstein-Saal verbunden. Georg Meader sang mit seiner schönen glanzvollen Tenorstimme Lieder von Schubert, von denen Wanderers Nachtlied und die Allmacht hervor zu heben sind. In Ganymed fehlte das vorwärts drängende Element. Der mitwirkende Pianist Angelo Kessissoglu hatte mit der Schumannschen C dur-Fantasie seiner künstlerischen Individualität nicht ganz glücklich entsprochen. Er faßte sie stellenweise etwas robust und grobkörnig an und sein „Mäßig, durchaus energisch“ überschritt die Grenzen des ästhetisch Wirksamen.
K. Schurzmann

M.-Gladbach Das diesmal so früh fallende Osterfest zwingt zu einer rascheren Aufeinanderfolge der Konzertveranstaltungen in der laufenden Saison, als es sonst wohl der Fall ist. Die erste Hälfte kann infolgedessen hier schon als erledigt betrachtet werden. Ihr Wert und ihre Bedeutung, die Musikdirektor Gelbke ihr zu geben verstanden hat, verdient einen kurzen Rückblick an dieser Stelle, zumal bei allen Veranstaltungen die erfreuliche Wahrnehmung zu machen war, daß sie sich des gesteigerten Interesses aus der Nähe und Ferne erfreuen durften. Die seitherigen drei Abonnementskonzerte des städtischen Gesangvereins Cäcilia vermittelten Haydns „Jahreszeiten“ unter Mitwirkung von Th. Denys und des Ehepaars Senius ferner „Fausts Verdammung“ von Berlioz mit Kammersänger Moest, Dr. Roemer und Frau Lauprecht van Lammen, alsdann Brahms „Rhapsodie“ mit Frau Paula Weinbaum, Brahms F dur-Sinfonie und Brahms Violinkonzert, das Adolf Busch spielte. In den drei vom städtischen Orchester unter Musikdirektor Gelbke seither veranstalteten Sinfoniekonzerten wurde geboten: Tschaikowskys B moll-Klavierkonzert (Hans Bruch) desselben Meisters Pathetische Sinfonie, Rimsky-Korsakoffs Ballettsuite u. a. Außerdem sprach Dr. Neitzel über den Tanz mit musikalischen Erläuterungen, und im 2. Sinfoniekonzert kamen Orgelwerke vorgetragen von Musikdirektor Gelbke, sowie Cello-Soli von Corelli, Schumann (G. Thalen) und Lieder von Bach, Dvořak, Wolf u. a. (Else Pfaff) zum Vortrag.
—m—

Hannover Das zweite und dritte Abonnementskonzert der königlichen Kapelle bescheerte uns unter Gilles sorgsamer Leitung zwei interessante Novitäten, nämlich die Sinfonie-Ode „Frühling“ unseres einheimischen Komponisten R. Metzdorff und M. Regers „Konzert im alten Stil“ für Orchester und Soli. Metzdorffs Werk ist die Arbeit eines durch und durch gediegenen Musikers und philosophisch denkenden Dichters, Regers „Konzert“ interessiert durch die Mischung moderner Harmonik mit den alten Kirchentönen. An Orchesterwerken gab es im übrigen noch Wagners „Siegfried-Idyll“, Webers Oberon-Ouvertüre und Beethovens B dur-Sinfonie. Solistisch wirkten mit der Berliner Tenorist W. Kirchhoff und Emil Sauer. Zum Bußtag führte die hiesige Musikakademie (Dirigent: Frischen) Bossis „Verlorenes Paradies“ in gelungener Weise erstmalig auf, und die Gesellschaft der Musikfreunde (Dirigent: Leimer) erfreute die hiesigen Bachverehrer mit einer trefflichen Wiedergabe der Kantate: „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“, der das Doppelkonzert für zwei Violinen, von den Herren Prof. Stiller und Lauboeck vollendet gespielt, vorausging. Ein mit kolossaler Reklame in Szene gesetztes Strauß-Konzert erwies sich als eine Seifenblase, die wirkungslos verpuffte, namentlich hinsichtlich der Leistungen des Baritonisten A. de Garmo. Im zweiten Lutterkonzert wirkten neben dem hochgeschätzten Konzertgeber Eva von der Osten und Adolf Busch (Violine). M L. Günther, eine junge Hannoveranerin, erwarb sich an einem Liederabend die ersten Sporen einer verheißungsvollen Künstlerlaufbahn, die Pianistin Erica von Binzer gab mit dem bekannten Sevčik-Quartett aus Prag einen an Genüssen reichen Kammermusikabend, der Pianist Alfred Hoehn erspielte sich einen ehrlichen Erfolg, und verschiedene auswärtige Sänger, der Tenorist Lauenstein, der Baritonist Goetz, der Baritonist Oumiroff u. a. ersangen sich lebhafteste Anerkennung des Publikums und der Kritik. Eine ganz besonders interessante Veranstaltung war die „Vorführung altjüdischer Musik“, die, von der Zeitung „Ost und West“ arrangiert, durch tüchtige Solisten verwirklicht, tiefgehende Eindrücke auslöste. Der zweite Kammermusikabend unseres einheimischen Willer-Quartetts befaßte sich in wohlabgerundeter Wiedergabe mit Beethovenschen Werken, und in einem Konzert der „Orchestervereinigung“ (Rammels) hatte das hiesige Publikum die Freude, dem bislang uns als Bühnensänger hier bekannt gewordenen Baritonisten J. Forsell auch als Liedersänger bewundern zu können.
L. Wuthmann

Leipzig Inah Galli, eine japanische junge Sängerin, legte im Feurichsaal Zeugnis von ihren europäischen Studien ab. Es war aller Ehren wert, wie sie sich vor allen Dingen inhaltlich abfand mit der deutschen Romantik, (Schubert und Schumann), einem Gebiet, das man sich dem Land der Chrysantemen gewiß als wesensfremd genug denken darf. Am besten weiß sie den Liedern beizukommen, die von nicht gerade überwältigenden, sondern mehr an der Oberfläche liegenden, dabei zarten Stimmungen getragen werden. An der feinen Charakterisierungskunst, über die sie verfügt, lag es auch, daß sie zu einem so anspruchsvollen Stück, wie es die „Löwenbraut“ ist, immerhin noch eine gute Fühlung fand. Die Sängerin aber stimmlich konzertreif zu machen, das ist eine Aufgabe für einen guten Lehrer, die ihrer Lösung noch harrt. Das Material ist vorhanden, und sogar eins, das von Natur aus nicht ohne Reiz ist.

In seinem diesjährigen Liederabend hatte sich Kammersänger Anton Bürger eine heikle Aufgabe gestellt: Schuberts Liederzyklus „Die schöne Müllerin“ bestritt sein Programm.

Der Sänger ist stimmlich ausgezeichnet begabt, seine Mittellage hat durchaus baritonalen Charakter und läßt den Ton mühelos und satt hinströmen, am wohlsten aber befinden er und der Zuhörer sich, wenn er seinen schönen tenoralen Kopfton im Piano der höheren Lagen spinnen läßt. Ihm vermochte — was ganz in der Ordnung ist — selbst eine kleine Indisposition nichts anzuhaben, die sich aber im Affekt und da besonders in der Höhe bemerkbar machte. Konnte man sich mit der geistigen Ausdeutung der Gesänge fast durchweg einverstanden erklären, so waren ein paar Nebendinge, die sich auf den Gebrauch der Stimme beziehen, doch zu beanstanden. So einige sprachliche Unarten (vor allen das stark angehauchte m am Wortanfang), und das Forte in der Höhe, das leicht forciert klang, auch zeigte der Sänger im langsamen Tempo mitunter Neigung zum Detonieren.

Der Schule Mark Günzburgs entsandt waren zwei junge Vierhandspieler auf zwei Klavieren, Lotte Groll und Walter Ziegler. Es ging einem das Herz darüber auf, wieder einmal ein paar Neulinge zu hören, die nicht nach Bewältigung von musikalischer Akrobatikerkunst und Seiltänzereien geizen, und ein Programm zu sehen, das sich fast ausschließlich an echte Musik hielt; denn was es enthielt (Martucci, Fantasie op. 32, Sinding, Esmoll-Variationen, op. 3; Kronkes Variationen op. 80; Liszt, Bénédiction de Dieu dans la Solitude in Sauerscher Bearbeitung und sein Concert pathétique), war in klaviermäßiger Hinsicht unantastbar — im Hinblick auf den Gehalt hätte man sich höchstens an Kronkes etwas unpersönlichem und hier und da dem Salonstil stoßen können. Soweit ich bei dem Konzert zugegen sein konnte, hörte ich technisch höchst gediegene Leistungen von nervigem Rhythmus, temperamentvoller Frische und sicherem Zusammenspiel. Damit, daß sich die Spieler dabei der Noten bedienten, machten sie die törichte Meinung derer zu schanden, die behaupten, nur der auswendig spielende vermöge den Inhalt eines Tonwerkes bis zum letzten Tropfen geistig erschöpfen. Im Gegenteil: Es schien, als ob der Anblick der leibhaftigen Notenköpfe einer größeren Zuversicht und Sicherheit in der Wiedergabe der Stücke zu gute gekommen sei.

Weniger erbaut konnte man von den Leistungen sein, die Povla Frisch in ihrem am gleichen Tage gegebenen Liederabend kundgab. Wie bei vielen jungen Künstlern, so wars auch hier: Sie sind sich der Grenzen ihres Könnens nicht genügend bewußt. Frl. Frisch hatte sich aus der Literatur unserer größten Lieder-Komponisten fast durchweg das geistig und oft auch das technisch schwierigere ausgewählt. Hätte sie sich an Gesänge gehalten, die sich auf weniger tiefen Gefühlsgraden bewegen, so hätte sie sicherlich besser abgeschnitten. Es soll durchaus nicht verkannt werden, daß hier und da hübsche Einzelzüge — eben auf der mittleren Linie der Empfindung — zu Tage traten; aber damit ist bei so anspruchsvollen Liedern nicht genügend gedient, um soweniger als auch die Schulung der Stimme, noch manches zu wünschen übrig läßt: Vor allem sind die Mittellage und Tiefe verbesserungsbedürftig. Dr. Max Unger

Das sechste Philharmonische Konzert des Winderstein-Orchesters war zum Teil mit interessanten und wertvollen Gaben geschmückt. An der Spitze des Programmes stand die Ddur-Sinfonie (ohne Menuett) von Mozart. Das liebliche, klargeformte Werk erfuhr eine sehr sorgfältige und eindrucksvolle Wiedergabe. Die Solistin, Fräulein Margarethe Siems von der Dresdner Hofoper, sang die Arie der Gräfin „Und Susanne kommt nicht zurück" aus „Figaros Hochzeit" und Lieder von Weingartner, H. Wolf, La Forge und Dell'Aqua, zu welchen A. Nestler die Begleitung am Flügel sehr zart und sauber ausführte. Die Sängerin erweckte mit ihrer gereiften Kunst große Begeisterung; ihre edel timbrierte Stimme, die außerordentliche Kehlfertigkeit und vollendete Vortragsweise, erlauben ihr, an die höchsten Aufgaben heranzutreten. Eleanor Spencer spielte ein einsätziges Klavierkonzert von Rimsky-Korsakoff. Der Komponist machte sich, wie es scheint, die Arbeit ebenso leicht wie Serge Liapounow; schließlich führen die Russen auch noch einsätzige Sinfonien bei uns ein. Das Konzert ist recht tüchtig im Bau, interessiert in der Erfindung und besticht durch mancherlei Klangkombinationen. Die Solistin, eine innerlich ungemein lebendige Künstlernatur, löste ihre Aufgabe vortrefflich; Technik und musikalische Begabung stehen bei ihr auf hoher Stufe. Wenig anziehend war Tschaikowskys dritte Orchester-Suite; namentlich hat der letzte Satz — Tema con variazioni — musikalisch so wenig Logik in der Gedankenentwicklung, daß es den Anschein hat, als wäre alles ganz planlos niedergeschrieben. Das Orchester bewies unter seinem vortrefflichen Führer Herrn Prof. Hans Winderstein aufs neue seine Tüchtigkeit. Die Darstellung der Orchesterwerke und die Begleitungen zu den Solostücken ließen eine sehr sorgfältige künstlerische Ausarbeitung erkennen.

Anny Eisele (Klavier) und Bohuslav Lhotský (Violine) veranstalteten im Kaufhause einen Sonatenabend. Zum Vortrag kamen Sonaten von Mozart, Beethoven und Grieg. Die jugendliche Pianistin ist noch in der Entwicklung begriffen, ihr Spiel ist zu robust und unruhig, auch fehlt es an technischer Sicherheit und an Klarheit des Pedalgebrauches. Immerhin verriet die junge Dame in der Darlegung der Werke ein hübsches Talent, sie spielte mit guter Anschaulichkeit und warmem musikalischen Mitempfinden. Herr Lhotský, der ausgezeichnete Primgeiger des Sevcik-Quartetts, über den wir schon des öfteren Rühmliches berichten konnten, interpretierte die Violinpartien der Sonaten in hervorragender Weise.

In Tilly Cahnbley-Hinken aus Dortmund, die unter Mitwirkung von Prof. Fritz von Bose mit einem Liederabend im Kaufhause aufwartete, erblicken wir eine Sängerin, die über eine ungemein weiche, strahlende und wohldisziplinierte Sopranstimme verfügt. Auch der beseelte, durchdachte Vortrag, ebenso die Leichtigkeit und Eleganz in den Passagen und Trillern stellen der Künstlerin ein sehr günstiges Zeugnis aus. Den oberen Tönen fehlt allerdings die große sieghafte Kraft, daher wird sich Frau Cahnbley vorwiegend den zarteren Gesängen zuwenden müssen; das war auch in den Liedern von Schubert, Brahms und Hugo Wolf deutlich erkennbar. Die darin enthaltenen poesievollen, feinen Dämmerstimmungen wußte sie vorzüglich zu treffen. Fritz von Bose, der die Lieder am Klavier meisterhaft begleitete, spielte mit technischer Brillanz sieben Etüden aus seinem Op. 5; es sind gut klingende, geschickt und flottgezeichnete Arbeiten, die den schaffensfreudigen Tonsetzer verraten. Oscar Köhler

Pforzheim Die Führung in unserem Musikleben hat andauernd der Musikverein, in dessen erstem Konzert Elfriede Götte wertvolle Liedergaben bescherte, während der Cellist Lennart van Zweygberg eine Enttäuschung bereitete. Im 2. Abend hatten die Meininger unter Hofrat Regers Direktion starken Erfolg. Auch als Komponist fand der Dirigent mit seinem „Konzert im alten Stil" und der romantischen Suite vielen Beifall. Das Rosé-Quartett füllte den 3. Abend mit seiner hohen Kunst aus. Zwischen zwei wunderbar fein gespielten klassischen Quartetten (Beethoven op. 18 Nr. 5 und Mozart K. V. Nr. 421) fiel Pfitzners Quartett in D etwas ab. Vollwertige Kammermusikgaben danken wir auch in dieser Saison wieder dem Brüder Post-Quartett, die den Röhmeyerschen Matinéen das famose Gepräge geben. Besonders interessant war M. Regers Quartett in Es op. 109, dem als effektvoller Kontrast das Rheinbergersche Klavierquartett in Es op. 38 gegenüberstand. In dem Feutbschen Kammermusikabend spielte das Stuttgarter Wendlingquartett fein wie immer und nahm besonders bei Schubert op. 29 den Hörer gefangen. Marie Kling-Mühlacker sollte noch nicht öffentlich singen. — Unsere Männergesangvereine boten viel Gutes. Albert Fauth führte Bossis „Verlorenes Paradies" auf. — Der langjährige Leiter unserer Stadtkapelle, kgl. Musikdirektor Ruscheuweyh ist hochbetagt von seinem Amt zurückgetreten. Sein Nachfolger, J. Königе, hat im ersten Konzert bewiesen, daß er die Leistungsfähigkeit der Kapelle besonders in Streichmusik zu heben mit Erfolg bestrebt ist. Der Instrumentalverein (A. W. Baal) veranstaltete zwei Konzerte, deren Schwerpunkt die orchestralen Darbietungen waren. Wertvolle Konzerte waren die zwei Sinfonie-Abende des verstärkten Orchesters unseres Viktoriatheaters, das uns unter Hans Heckel famose klassische Programme in sehr hübscher, fein ausgearbeiteter Wiedergabe spielte. Von den guten Sängern, die bei uns zu Gast waren, nennen wir in erster Reihe den trefflichen Fritz Soot aus Dresden; Kurt Wilke aus Neuyork bot schwächliche Leistungen, die zu der amerikanischen Reklame in krassem Widerspruch standen. Die gemischten Chöre unserer verschiedenen Kirchen hatten bei ihren durchweg gut verlaufenen Konzerten volle Häuser.

Ernst Götze

Prag Unsere Konzertsaison hat bisher einen recht würdigen Verlauf genommen. Das Hauptinteresse haben die von der Konzertdirektion Wetzler veranstalteten Konzertabende in Anspruch genommen, die eine Reihe des Allerbesten auf dem Konzertboden brachten. Nach Paul Goldschmidt (Klavier) und der Beachtung verdienenden Altistin Anna Enze folgten die beiden Pianisten und hervorragenden Beethovenspieler Lamond und Ansorge, welche beide bereits zu den ständigen

Gästen unserer Stadt gehören und auch stets ihr begeistertes Stammpublikum versammeln; beide hatten Beethoven-Sonaten, und zwar solche der bedeutendsten und reifsten des großen Tonheroen auf ihr Programm gesetzt: Lamond brachte sogar 3 derselben, die seltener gehörte und für den Spieler undankbare (? Die Red.) Sonate für das Hammerklavier op. 106 neben der „Waldstein"- und „Appassionata"-Sonate, während Ansorge der op. 81 a-Sonate (Esdur) und der Sonate op. 111 (Cmoll) seine tiefgründige Kunst angedeihen ließ. Nach diesen beiden trefflichen Pianisten kamen in einem herrlichen Beethoven-Sonaten-Abend Arnold Rosé, der ausgezeichnete Wiener Kammermusiker, und Bruno Walter als ein unvergleichlicher Partner am Flügel zu Worte.

Weitaus überwiegend bei uns sind heuer pianistische Veranstaltungen; denn kurz nach diesem schönen Kammermusikabend durfte man abermals eine neue Pianistenbekanntschaft machen. Ein hier bislang nicht gehörter Klavierkünstler ließ sich in einem eigenen Konzerte hören: Télémaque Lambrino. Schon sein Programm war vielverheißend, während anderseits der Stand des Künstlers nach Lamond und Ansorge gewiß recht schwer war. Daß er trotzdem auf allen Linien siegte, spricht von selbst für sein hohes technisches Können sowohl als auch für seine besondere Eigenart. Lambrino gehört in der Tat nicht zu den gewöhnlichen Virtuosen: Sein Spiel ist das untergeordnete Mittel seines Ausdruckes, seiner Kunst; und zwar eines Ausdruckes, der mit Vorliebe im duftigen, pikanten piano schwelgt und einer Kunst, die an plastischer Gestaltungskraft ihresgleichen sucht. Schon die Wiedergabe der Schumannschen „Fantasie" in Cdur, op. 17, zeigte dies; noch mehr aber wurde man des Künstlers Eigenart in Debussys „Reflets dans l'eau" und Liszts „Irrlichtern" gewahr.

Von anderen Konzerten der bisherigen Spielzeit erwähne ich diesmal noch ein „volkstümliches" Konzert unserer Universitäts-Sängerschaft „Barden", die unter Univ.-Musikdirektor Schneiders Leitung neben anderen Chören auch die vom diesjährigen Nürnberger Sängerfeste her bekannter gewordene Kantate „Deutscher Heerbann" von Felix Woyrsch zu eindrucksvoller Wiedergabe brachte.

Da auch werdende Kunst, sofern sie echt ist und sich ehrlich müht, der Unterstützung durch öffentliches Lob wert ist, sei heute eines gemeinsamen Liederabends der beiden heimischen Sängerinnen Josza Leckner (Alt) und Juliane Jarsch (Sopran) Erwähnung gemacht. Die beiden hatten sich zu einem nachahmenswerten schönen Kunstabend zusammengetan, der einerseits die Entwicklung des Liedstiles seit Schubert, anderseits den Duettstil von Händel an bis in die neueste Zeit im Programm veranschaulichte. Beide Damen verfügen über schöne, ausgeglichene, volltönende Stimmmittel, die bei der Altistin noch mehr wirken werden, wenn die Sängerin sich eines freieren Tonsatzes der dunklen Vokale befleißen wird. Im Vortrage und in der Behandlung der Stimmen zeigten beide viel künstlerisches Verständnis und Feingefühl, so daß man der Entwicklung dieser beiden jungen, aufblühenden Gesangstalente viel Gutes voraussagen kann. Zum Schlusse sei noch des Konzertes gedacht, das der Dresdner Violinvirtuose Pellegrini im Verein mit der sächsischen Kammersängerin Siems hier veranstaltete. Während der Konzertgeber selbst in seinen Solovorträgen fast durchwegs belanglose, liebenswürdige Kleinigkeiten brachte, — und von einem Virtuosen hätte man mit Fug und Recht Größeres, Bedeutenderes erwarten dürfen, — und darum ziemlich kühl vom Publikum aufgenommen wurde, feierte die Dresdner Primadonna wie stets bei uns rauschende Triumphe.

Edwin Janetschek

Wien Das fünfte philharmonische Konzert begann mit der längere Zeit nicht gehörten Dmoll-Serenade (No. 3) von R. Volkmann für Streichorchester und Violoncell-Solo, in welchem man einst das Bild eines Stoikers sehen wollte, der sich unbeirrt von allen weltlichen Anfechtungen in tiefe Einsamkeit zurückzieht. Das ebenso stimmungsvolle als melodiöse, ganz eigentümlich auf der Dominante a im Violoncell verhauchende Stück fand freundlichen Beifall, der besonders den trefflichen Solisten Prof. F. Buxbaum anzugehen schien. Gewiß waren die Hörer auch bei der nächsten Programmnummer: „Fünf Deutsche mit sieben Trios und Koda" von Franz Schubert für Streichquintett noch mehr von der raffiniert-überfeinerten Ausführung entzückt, als von der gar zu harmlosen Komposition selbst, die der sechzehnjährige jugendliche Meister (1816) offenbar für den Familienkreis im väterlichen Hause geschrieben und die jetzt durch die verstärkte Besetzung ein wenig aufgebauscht wurde. Recht nette Stücke, die aber den zwingenden poetischen Reiz der allbekannten späteren köstlichen Tänze des Unsterblichen kaum ahnen lassen. Etwa mit Ausnahme der intimer gestimmten Koda, welche motivisch an das reizend melancholische Menuett aus Schuberts Amoll-Quartett op. 29 erinnert (1824, also volle 8 Jahre später geschrieben). Waren in den ersten beiden Programmnummern nur die unübertrefflichen Streicher des philharmonischen Orchesters beschäftigt, die einmal wieder so recht in ihrer eigenen Klangschönheit, Gefühlswärme und Virtuosität „schwelgen" konnten, so gab es in dem nächsten Stück „Lustige Ouvertüre" von F. Weingartner um so mehr auch für die Masse der Bläser, die Harfe und das Schlagwerk zu tun. Eine so recht natürliche Lustigkeit vermochte ich aus der Novität nicht herauszuhören, wohl aber eine Fülle geistreicher Orchesterwitze, von denen leider sozusagen einer den andern tot schlägt. Vor lauter Einzeleffekten kein guter zündender Gesamt-Effekt. Der lebhafte Beifall ging diesmal offenbar nur von den eingeschworenen Parteigängern Weingartners aus. Bedauerlicher Weise drückte die exzentrische, überladene Instrumentation der „Lustigen Ouvertüre" auf die bescheiden schumannisierende zum Schluß gespielte liebenswürdig-gemütvolle Fdur-Sinfonie von Hermann Götz, welche lange nicht so ansprach wie bei früheren Aufführungen. In der Zusammenstellung der Programmnummern zeigt Weingartner heuer überhaupt in bezug auf die rechte, zu erwartende Klangsteigerung keine glückliche Hand.

Da konnte man mit der Vortragsordnung des letzten Dienstag-Sinfonieabends des Konzertvereins, welcher einmal wieder von den ständigen Dirigenten F. Löwe geleitet wurde, schon mehr zufrieden sein. Zuerst als Novität Walter Braunfels anmutige, fein kontrapunktierte Serenade für kleines Orchester (leider von unserem Publikum zu wenig gewürdigt!) hierauf Brahms' vierte Sinfonie in Emoll, endlich von Beethoven das unsterbliche Esdur-Konzert mit einer Berufenen: Teresa Carreño am Flügel und die sogenannte „erste" (richtiger dritte, weil erst 1807 komponierte) Leonoren-Ouvertüre. Keine Nummer stand da der andern bezüglich der Wirkung im Wege. Die Heldin des Abends war natürlich die in der Erscheinung noch immer bildschöne und auch als Künstlerin merkwürdig jugendfrisch gebliebene imposante Klavier-Amazone Terese Carreño, obwohl man eigentlich nach ihrer hinreißenden Wiedergabe des Tschaikowskyschen Bmoll-Konzertes im Vorjahre von ihren jetzigen Beethoven-Spiel noch mehr erwartet hatte. Erst im Finale des Esdur-Konzertes kam ihre ganze impetuose Kraft zum Vorschein, während sie den gigantischen ersten Satz für meine Empfindung wenigstens zu bedächtig auffaßte, dadurch freilich eine unübertreffliche Klarheit und Plastik erzielend — bei vielleicht hier und da etwas zu hartem Anschlag. Immerhin verdient Frau Carreño noch immer der „weibliche Rubinstein" genannt zu werden, wie man nicht minder treffend Sofie Menter in ihrer Blütezeit den „weiblichen Liszt" nannte.

Von sonstigen Konzerten möge noch kurz der Kompositionsabend erwähnt werden, welchen Richard Stöhr, Professor an der k. k. Musik-Akademie (Konservatorium) im Musikvereinssaale veranstaltete. Da hörte man zuerst die Uraufführung einer „Sinfonischen Phantasie" für Orgel (Prof. K. Dittrich) und großes Orchester op. 29, welche in modernstem, grellsten Alfreskostil gehaltene Novität, wie auch die schon früher bekannte, mehr Brucknersche Pfade verfolgende Amoll-Sinfonie op. 18 der Komponist an der Spitze des Wiener Tonkünstler-Orchesters selbst dirigierte. Die Mitte des Programmes nahmen drei gemischte Chöre mit Orchester ein, vom Sängerbund „Dreizehntenlinden" unter Leitung von dessen geschätztem Chormeister Ferd. Habel sehr ausdrucksvoll vorgetragen: „Waldnacht" (Hermann Lingg) „Im Klosterhof" (Text von Rolf Hagen) mit Baritonsolo (H. Franz Riedl) und „Morgenlied" (Rob. Reinick), für mein Empfinden die gelungensten, ansprechendsten Gaben des Abends, unter welchen wieder das wirklich ungemein stimmungsvolle, poetisch ausklingende Stück „Im Klosterhof" den Preis verdiente. Es brachte auch dem tüchtigen Baritonisten Herrn Riedl einen starken Sonderbeifall ein. Entschieden zündend wirkte fernerhin die kräftige Klangsteigerung im „Morgenlied", das auch „religiöses Kampflied" betitelt sein könnte.

R. Stöhrs Amoll-Sinfonie (wenn man sich das ursprüngliche Dmoll transponiert vorstellt, beinahe naturgetreu wie Bruckners gewaltige „Unvollendete" beginnend) dürfte den Lesern durch den Bericht über die Leipziger Aufführung seitens des dortigen Winderstein-Orchesters in Erinnerung sein; daß der wirklich echt sinfonisch gedachte und in diesem Sinne namentlich imposant schließende erste Satz die nachfolgenden an Bedeutung weit überrage, ist auch in jenem Bericht schon treffend hervorgehoben worden. Das Publikum zeichnete übrigens auch das flotte Scherzo durch lebhaften Beifall aus. Der Wiener Komponist wurde selbstverständlich während des ganzen Abends sehr gefeiert. Schon nach der riesig ausgedehnten Orgel-Phantasie

(in welcher aber das Solo-Instrument neben dem dramatisch aufgeregten Orchester fast verschwindet), erhielt Prof. Stöhr mehrere mächtige Lorbeerkränze.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Eine Nationalspende für Bayreuth? Anläßlich des großen Ergebnisses der Nationalflugspende schlägt Prof. Dr. Arthur Seidl (Dessau) in einem Aufruf vor, durch allgemeine Sammlungen eine „Bayreuther Festspiel-Stipendienstiftung" zu errichten. Professor Seidl hofft auf einen Fonds von mehreren Millionen, aus dessen Zinsen zu den Bayreuther Festspielen für würdige Besucher sämtliche Plätze aufgekauft werden können. Außerdem soll den Besuchern Reise- und Aufenthaltszuschuß gewährt werden. Das wäre eine ideale Lösung der „Parsifal"-Schutzfrage.

Tolstoi und Rubinstein. Die Irländerin Lillian Niechia veröffentlicht zurzeit in „Harpers Magazine" Erinnerungen an Anton Rubinstein, dessen Sekretärin sie gewesen ist. Sie erzählt: An einem Mittagessen im Hause des Künstlers nahm auch Leo Tolstoi teil. Er erschien in seinem berühmt gewordenen Bauernkittel. Man sprach von der Kreutzersonate, und Rubinstein erklärte offen, daß der Dichter seiner Überzeugung nach die Stimmung der Beethovenschen Musik nicht erfaßt habe, sonst hätte er wohl die Kreutzersonate nicht zum seelischen Mittelpunkt seiner Erzählung gemacht. Tolstoi erwiderte, es sei ganz gleich, wessen Musik man nehme, und er begleitete seine Worte mit einem Achselzucken, das etwas Geringschätziges ausdrücken sollte oder wenigstens von Rubinstein so aufgefaßt wurde. Nicht ohne Erregung entgegnete der Musiker, Tolstoi habe nicht das Recht gehabt, den Sinn einer fremden Kunst zu verkehren — das stehe keinem Menschen, auch den Größten nicht zu. Man befürchtete eine peinliche Auseinandersetzung, doch Tolstoi blieb die Antwort schuldig, und das Gespräch wandte sich bald einem anderen Thema zu. Nachdem der Dichter sich verabschiedet hatte, kam Rubinstein noch einmal auf die Kreutzersonate zurück; er sagte: „Es ist nicht erst seit heute bekannt, daß Romandichter nichts von Musik verstehen; wenn sie sich über Musik äußern, ist alles, was sie sagen, meist Unsinn".

Kreuz und Quer

Amsterdam. Max Gabriel, der frühere Kapellmeister des Berliner Metropoltheaters und des Theaters des Westens, ist zum Direktor des Amsterdamer Rembrand-Theaters ausersehen worden.

Berlin. Die hiesige, bekannte Antiquariats- und Autographenhandlung Karl Ernst Henrici teilt mit, daß in der am 25. d. M. stattfindenden Auktion Musiker-Autographen zur Versteigerung gelangen, darunter auch Musik-Manuskripte von Beethoven, Chopin, Händel, Haydn, Mozart, Weber. Näheres ist aus der Anzeige in vorliegendem Heft ersichtlich.
— Der Chordirigent der Synagoge in der Lindenstraße in Berlin, Professor William Wolf, erlag während eines Vortrages im Letteverein einem Herzschlag. Er hatte kaum seine Aufführung beendet, als er plötzlich zusammenbrach und wenige Augenblicke später starb.
— Im Deutschen Opernhause fand am 11. Januar die Uraufführung des dreiaktigen Musikdramas „Wieland der Schmied" von K. Hösel freundliche Aufnahme. Für den Text ist der bekannte Entwurf R. Wagners benützt. Auch die Musik ist Wagner nachempfunden und geschickt gemacht, aber ziemlich eintönig. Der Dichterkomponist wurde mit den Darstellern oft gerufen.

Dresden. Ein neues Werk von Dohnanyi, eine heitere Oper „Tante Simona", kommt noch in der zweiten Hälfte dieses Monats zur Uraufführung an der hiesigen Hofoper.

Frankfurt a. M. Franz Schreker, der der zehnten Aufführung des „Fernen Klang" in Frankfurt beiwohnte, wurde hier sehr gefeiert. Er mußte nach dem zweiten und dritten Akt 14 mal vor dem Vorhange erscheinen. Intendant Volkner hat Herrn Schreker bei dieser Gelegenheit zur zwanzigsten Aufführung des „Fernen Klang", die noch in dieser Saison in Aussicht genommen ist, eingeladen.

Gelsenkirchen. (13. Rheinisch-Westfälischer Organistentag). Die Tagung wurde durch eine geistliche Musikaufführung in der evangelischen Kirche zu Gelsenkirchen-Neustadt würde- und stimmungsvoll unter regster Beteiligung der Gemeinde und der Vereinsmitglieder eingeleitet. Das dreiteilige Programm (Advent, Weihnacht, Neujahr) brachte erlesene Perlen aus der geistlichen Literatur: Händel (Tochter Zion) Bach (Präludium in Hmoll, kanonische Veränderungen über: Vom Himmel hoch, Ich' steh an Deiner Krippe hier), R. Schumann (Fuge No. 2 über B-A-C-H), Mendelssohn (Psalm 100), P. Cornelius (Die Hirten, Die Könige), Hugo Wolf (Zum neuen Jahr), Albert Becker (2 Weinachtslieder), M. Peters (Altdeutsche Weihnachtshymne), Wachsmann, L. Schröder (1540) u. G. Beckmann (Fantasie über: Wir treten zum Beten.) Außer dem von Herrn Organisten H. Meyer verständnisvoll geleiteten Bach-Chor zu Gelsenkirchen-Neujahr machten sich um die einen tiefen Eindruck hinterlassende Aufführung verdient: Herr H. Wiemer-Gelsenkirchen (Orgelbegleitung), Königl. Musikdirektor Beckmann, der als gediegener Orgelspieler weit über seine engere Wirkungsstätte (Essen-Ruhr) hinaus sich eines ausgezeichneten Rufes erfreut, Organist Gerard Bunk, dessen Technik und Registrierkunst ihm einen unbestrittenen Platz in der vordersten Reihe unserer zeitgenössischen Orgelmeister erweisen; nicht zu vergessen endlich die Konzertsängerin Frau Rose de Simon-Emmerich, deren wohlausgebildeter Sopran, verbunden mit edler Tongebung und inniger Beseelung sehr wesentlich zum guten Gelingen des Ganzen beitrug. — Vor Beginn der Hauptversammlung fand eine Sitzung der neu gegründeten Pensionskasse statt; sie zählt 53 Mitglieder, deren Einzahlungen sich im Jahre 1912 auf 2653,15 M. beliefen. Schon jetzt zahlen mehrere Kirchenkassen die Prämien für den Organisten. Voraussichtlich wird die Königl. Regierung in Düsseldorf binnen kurzem die Pensionskasse als eine Kasse „mit Rechtsanspruch" genehmigen, was zur Folge haben dürfte, daß zahlreiche Organisten, die bisher mit ihrem Eintritt zögerten, der Kasse beitreten. Die Kasseneinahmen bewegen sich in aufsteigender Linie; sie beliefen sich 1912 auf 585 M. Die Vereinskasse schenkte von dieser erfreulichen Summe 306,75 M. zur Deckung der Unkosten der Pensionskasse, der Rest wurde für Verwaltungszwecke ausgegeben. Der Antrag des Herrn Hauptlehrers und Organisten Butenuth: Organisten-Fortbildungskurse in allen größeren Städten, wo moderne Orgeln und tüchtige Meister dieses Instrumentes vorhanden sind, ins Leben zu rufen, wurde einstimmig angenommen und soll dem Herrn General-Superintendenten zu Koblenz und Münster zur weiteren Veranlassung unterbreitet werden. Die Organistengehälter sind, nachdem die letzte Provinzial-Synode den Mindestsatz auf 300 M. festgesetzt hat, in sehr vielen Orten aufgebessert worden. Nur vereinzelte Gemeinden verhalten sich dieser finanziellen Forderung gegenüber ablehnend. Mit Entrüstung nahm die Versammlung die Mitteilung auf, daß eine Gemeinde des Geschäftsbezirkes es gewagt hat, dem Organisten pro Gottesdienst eine Vergütung von 3.50 M. laut Beschluß des Presbyteriums anzubieten. Durch die Herren General-Superintendenten soll dahin gestrebt werden, daß überall nicht unter 300 M. das Mindestgehalt eines Organisten betrage. — Herr Organist Teichfischer-Bielefeld hielt in langer Ausführung einen hochinteressanten und von gründlicher Fachkenntnis zeugenden Vortrag über die Entwicklung des Choralvorspieles. Das sehr beifällig aufgenommene Referat wird demnächst im Druck bei Beyer & Söhne in Langensalza erscheinen, desgleichen ein übersichtliches Verzeichnis sämtlicher brauchbarer Choralvorspiele nach Schwierigkeitsgraden. — Die Wahl der Stadt für den nächstjährigen Organistentag soll dem Vorstand überlassen bleiben. — Der bisherige Vorstand wurde wiedergewählt. Vereinsvorsitzender ist Königl. Musikdirekter G. Beckmann (Essen). H. Oe.

Giessen. Der Konzertverein hat auch in diesem Winter ein reichhaltiges Programm aufgestellt: 9 Konzerte im Winter und 1 Chorkonzert im Sommer. Die erste Serie (4 Konzerte) hat mit einem großen musikalischen Erfolge abgeschlossen, zumal auch erstklassische Kräfte zur Mitwirkung gewonnen waren. Das Ehepaar Professor Pembaur (Leipzig) eröffnete am 3. November mit einem Klavierabend. Josef Pembauer stellte sich hier erstmalig als feinsinniger Chopininterpret vor. Den gesanglichen Teil hatte Frl. Gertrud Geyershel vom Hoftheater in Darmstadt, die hier sehr beliebte (auch von der Oper her bekannte) Sopranistin, deren schöne Stimmmittel in Liedern von Schubert, Strauß u. a. zur vollen Geltung kamen. Das zweite Konzert brachte den Tenor der Frankfurter Oper, Herrn Robert Hutt. Das Orchester (die verstärkte Sinfoniekapelle des Palmengartens in Frankfurt a. M.) brachte u. a. Rich. Wagners Faustouvertüre und Beethovens

VII. Sinfonie unter Professor Trautmanns Leitung zu prächtiger Wiedergabe. Das 3. Konzert brachte insofern eine Überraschung, als Frau Bosetti Krankheitshalber absagen mußte, doch gewann der Vorstand in der ausgezeichneten Liedersängerin Lula Mysz-Gmeiner einen vollwertigen Ersatz. Als Instrumentalist glänzte der jugendliche Geiger Adolf Busch (jetzt in Wien) mit Tartinis Teufelstriller und Bachs A moll-Violinsolosonate. Köstlichen Genuß bereitete uns schließlich das Kammermusikensemble (Professor Trautmann, A. Rebner und C. Hegar) mit einem interessanten Trio von Th. Dubois und dem Esdur-Klaviertrio von Beethoven. Rebner spielte die selten gehörten Märchenlieder von Schumann. Die Altistin Else Pfaff (Köln) brachte mit Prof. Trautmann und A. Rebner die herrlichen Gesänge für Alt und Bratsche von Brahms zu wirkungsvoller Wiedergabe und bot noch eine Reihe Loewescher Lieder.

Göttingen. Die hier erscheinende „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst" hat mit einem mannigfaltigen ersten Hefte ihren 18. Jahrgang begonnen. Voran steht ein Artikel von Friedrich Spitta „Luthers Bedeutung für den Gottesdienst in der Beleuchtung des Jesuiten Grisar". Julius Smend, der andere der beiden Herausgeber, beleuchtet die Frage: „Lassen sich Agenden als kirchliche Gesetzbücher rechtfertigen?" Pfarrer Rückert in Darmstadt berichtet über „Unsere erste Einzelkelchfeier". Mitteilungen aus der Praxis, die eine besonders geschätzte Fundgrube für liturgische Anleitungen Spittas sind, schließen das Heft, dem als Notenbeigabe ein Neujahrslied des Johannes Zwick in Konstanz (1496—1542), als Wechselgesang von Paul Fehrmann bearbeitet, beigefügt ist. Dieses erste Heft wird vom Verlage von Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen gern kostenfrei als Probeheft gesandt.

Graz. In einem Konzerte in Graz führte Duesberg, der Primarius der Wiener volkstümlichen Kammermusikaufführungen, seine neueste Erfindung, die sich in jeder Hinsicht glänzend bewährte, vor. Sein „Idealdämpfer" ermöglicht mittelst eines leichten Kinndruckes während des Spieles ohne das lästige, zeit- und stimmmungraubende Auf- und Absetzen der Sordine die Dämpfung. Die allmähliche Anwendung des genial erdachten, einfachen Apparates bringt außerdem besondere Klangwirkungen hervor. Duesbergs „Idealdämpfer", der in allen Staaten bereits patentiert wurde, dürfte bald jedem Geiger unentbehrlich geworden sein. J. Sch.

Halle. Kapellmeister Ohnesorg, der am Halleschen Stadtheater seit Beginn dieser Saison als erster Kapellmeister wirkte, hat sein Entlassungsgesuch eingereicht.

Hanau a. M. Der unter Leitung des Herrn Wilhelm Hamburger stehende Lehrersängerchor brachte in seinem am 28. Nov. stattgehabten Konzert eine Reihe sehr ansprechender Chöre a cappella von Schubert, Nägeli, Raff, Hegar, A. de la Hale und Wohlgemuth zu wirkungsvollem Vortrag. Als Solisten ernteten Herr Dr. Hermann Brause (Görlitz) mit Gesängen für Baryton und die Geschwister Auguste und Johanna Dilger (Frankfurt a. M.) mit ihren Vorträgen auf zwei Klavieren reiche Anerkennung.

Kairo. Hier beabsichtigt man, ein Konservatorium zu gründen, das sich hauptsächlich mit arabischer Musik befassen soll.

Königswinter. Zu der geplanten Richard Wagner-Gedächtnishalle auf dem Kuckstein ist am 2. Januar der erste Spatenstich erfolgt. Die Ausführung des Baues ist dem Architekten Anton Krebs von hier übertragen worden. Bauherren sind der Maler Hermann Hendrich, der Architekt Hans Meier und der Baudirektor Behrendt aus Berlin. Die Weihe der Nibelungenhalle soll am 100. Geburtstag Wagners, stattfinden.

Leipzig. Karl Brückner, ein junger schwedischer Geiger, zur Zeit in Leipzig ansässig, hat in Hamburg mit großem Erfolge konzertiert, er spielte Tartinis Teufelstrillersonate und Wieniawskis Konzert in Fis moll. P.

Magdeburg. Der Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen (43 Ortsgruppen) gedenkt den hundertjährigen Geburtstag Richard Wagners in besonders festlicher Weise zu begehen. Der Verein will für den 26. April seine Generalversammlung nach Magdeburg einberufen. Zu dieser Wagner-Feier veranstaltet die Ortsgruppe Magdeburg im dortigen Stadttheater eine Aufführung der „Meistersinger" in Bayreuther Besetzung. Dirigent ist Josef Göllrich. Für den Abend zuvor ist ein Vokal- und Instrumentalkonzert im Dom angesetzt, das der Berliner Kaiserliche Domchor unter Leitung von Prof. Hugo Rüdel ausführt. Auf der Tagesordnung der Generalversammlung steht u. a. die zu vergrößernde Mitarbeit des Verbandes, der auch die Auslandsdeutschen in seine Wirksamkeit mit einbeziehen will. Beitrittserklärungen nimmt die Vorsitzende des Verbandes, Frau Margarethe Strauß-Magdeburg (Gr. Klosterstraße), entgegen.

Mailand. Mascagnis neue Oper „Parisina", deren Buch D'Annunzio geschrieben hat, wird im nächsten Herbst in der Scala zum ersten Male aufgeführt werden.

München. Der Lehrer an der Kgl. Akademie für Tonkunst in München Karl Roesger ist vom Prinzregenten Ludwig zum Professor ernannt worden.

— Anläßlich des diesjährigen Wagner-Jubiläums soll im Münchner Prinzregenten-Theater eine Richard Wagner-Woche veranstaltet werden. Die Aufführungen sind für die arbeitende Bevölkerung bestimmt; es werden daher nur niedere Eintrittspreise erhoben werden. Die Stadt München hat sich bereit erklärt, die entstehenden Unkosten zu übernehmen.

Nordhausen. Kapellmeister Gustav Müller hat die D moll-Sinfonie „Per aspera ad astra" von August Scharrer zur Aufführung angenommen und gedenkt das Werk im Februar zur Aufführung zu bringen.

Paris. Die Oper von Monte Carlo veröffentlicht in den Pariser Blättern ihr Programm für die bevorstehende Spielzeit. An erster Stelle steht die Aufführung des „Parsifal". Die Rollenbesetzung ist folgende: Rousselière (Parsifal), Frau Litvinne (Kundry), Allard (Amfortas), Walter (Gurnemanz), Bourbon (Klingsor). Der Reinertrag der Vorstellung des „Parsifal" ist für die Verwundeten des Balkankrieges bestimmt.

Petersburg. Anläßlich der 50jährigen Jubiläumsfeier des Kaiserl. Konservatoriums in St. Petersburg wurde Herrn Professor Leopold Auer der Stanislausorden erster Klasse verliehen.

Stuttgart. Generalmusikdirektor Prof. Dr. von Schillings hat August Scharrers D moll-Sinfonie „Per aspera ad astra" zur Aufführung angenommen. Die Stuttgarter Erstaufführung wird in der ersten Hälfte der nächsten Konzertsaison und zwar noch vor Weihnachten 1913 erfolgen.

— Der Heldentenor Anton Schott, ist in Stuttgart nach längerem Leiden gestorben. Am 24. Juni 1846 geboren, trat er als Offizier in die württembergische Artillerie ein und widmete sich später der Bühne. Er studierte bei Agnese Schebest und wurde 1872 in München engagiert. Er kam dann an die Berliner Hofbühne, wo er bis 1875 als lyrischer Tenor wirkte. Am Hoftheater in Schwerin vollzog er im Jahre 1876 den Übergang zum Heldenfach. Von 1877 bis 1881 war er als Heldentenor am Königlichen Theater in Hannover sehr beliebt. Nachdem er dann drei Jahre als Gesangslehrer in Stuttgart tätig gewesen war, unternahm er erfolgreiche Gastspielreisen, die ihn mehrere Male nach Amerika, nach England, durch fast alle Länder Europas und alle großen Städte Deutschlands führten.

Weimar. Pierre Maurices neue Oper „Lanval", die ›tzt am Weimarer Hoftheater ihre Uraufführung erlebte, fand ›hr starken Beifall. Das Werk behandelt die Sage von em Helden Lanval und der schönen Lyliane, die ihn vor er Rache der verschmähten Königin Ginevra schützt und in ›r lichtes Reich entführt. Die Musik ist weniger dramatisch ls lyrisch.

Zürich. Da mit dem 13. Februar 1913 der urheberrecht-che Schutz der Werke Richard Wagners für die Schweiz ab-iuft, haben Verwaltungsrat und Direktion der Theater-Aktien-esellschaft Zürich beschlossen, „Parsifal" gegen Ende der aufenden Spielzeit in Zürich zur Aufführung zu bringen. Einer orgfältigen Einstudierung und Inszenierung des Werkes soll lie größte Aufmerksamkeit zugewendet werden. Die musikalische Einstudierung liegt in den Händen von Kapellmeister Kempter, nit den Entwürfen für die Dekorationen ist Gustav Gamper in Bern, mit denjenigen für die Kostüme Ernst Georg Rüegg in Zürich betraut.

Zwickau i. S. Paul Gerhardt bot in seinem 49. Orgel-konzert (5. Januar) die erste deutsche Aufführung von Widors erster Orgelsinfonie (C moll). Gerhardts 50. Orgelkonzert indet am 2. März statt: Orgelwerke von Joh. Seb. Bach Chromatische Fantasie und Fuge, übertragen von Paul Gerhardt), Joh. Brahms, R. v. Mojsisovics, Bruno Weigl und Paul Gerhardt Fantasie und Fuge G moll, op. 11).

Neue Kammermusik

aus dem Verlage von Ernst Eulenburg, Leipzig

Krehl, Stephan. Trio D dur für Pianoforte, Violine und Violoncello, op. 32. Herrn Professor Klengel gewidmet.

Es ist kein Wunder, daß diese sehr stimmungsvolle und an schöner Erfindung reiche Komposition dem großen Cellisten gewidmet ist, denn gerade dieses Instrument ist darin vorzüglich bedacht. Gleich der Anfang, der äußerst lyrisch und zart gehalten ist (Andante D moll) bietet eine wundervolle Kantilene für Cello, dem dann in dem wuchtigen Maestoso ein vortreff-licher Gegensatz gegeben ist, der freilich ein wenig nach Brahms' C dur-Trio Satz 2 schmeckt. Die Durchführung ist interessant und geistreich. Ein Zwiegespräch zwischen Streichern und Klavier eröffnet den zweiten Satz, der dankbar und wohlklingend ist.

Káan, Heinrich von. Trio in G moll, op. 29, preisgekrönt.

Wenn man den ersten Satz ansieht, sagt man sich: Das ist eine klare energische Komposition von regelmäßigem Bau, sehr klaviermäßig und nicht schwer. Der zweite (Scherzo) schlägt ungarische Töne an und hat ein reizendes Intermezzo. Der dritte langsame Satz ist Adagio con Variationi; die Variationen sind abwechslungsreich, ja zum Teil geradezu witzig (Fantasia dramatica), das Finale im Charakter des letzten Satzes aus Schumanns D moll-Trio ist eine fortreißende Komposition.

Pogge, Hans. Sonate F dur für Klarinette und Pianoforte, op. 14.

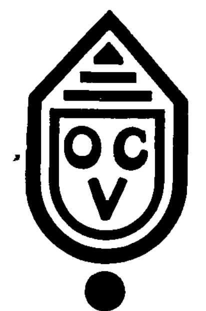
Diese Sonate ist der Klarinette vorzüglich angepaßt und läßt das Instrument großartig zur Geltung kommen. Sehr schön sind die Variationen über ein französisches Thema.

Prohaska, Carl. Sonate D dur für Pianoforte und Violine, op. 1.

Der Wiener Komponist, der jetzt mit einem besonders wertvollen Preis ausgezeichnet worden ist, bietet hier sein Erstlingswerk. Schon dieses zeigt eine glückliche Gestaltungskraft und einen Sinn für Wohlklang wie ihn wenige Moderne haben. Am Schluß steht ein Rondo: diese von Bülow schon für überwunden erklärte Form lebt — wie ja auch einzelne Brahmssätze beweisen — doch noch fort. Alle diese Werke, besonders das zuerst genannte, empfehlen wir allen Freunden moderner Kammermusik aufs wärmste.

—n—

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)
Sonnabend den 18. Januar 2 Uhr:
Werke von Julius Rietz.



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter

Wir machen die Herren Mitglieder spez. auf die ihnen heute zugehenden vertraulichen Mitteilungen aufmerksam.

Nachfolgende Mitglieder sind durch die Post unauffindbar und bitten wir die Herren Kollegen, falls ihnen eine der Adressen bekannt, dem Büro umgehend Mitteilung zu machen. Die betreffenden Herren sind:

Achtelik, Josef; Bertram, Karl; Mirsch-Riccius, Erich; Reipschläger, Erich Dr.; Stabernak, J.

Gelegentlich der Hauptversammlung in Bückeburg wurden folgende §§ der Satzungen geändert:

§ 2. Ordentliche Mitglieder können nur Personen sein, die in ihrem Hauptberufe als Dirigenten oder Komponisten tätig sind.

Personen die durch ihre Titel in erster Linie eine solistische Tätigkeit kennzeichnen, können nicht Mitglieder des Verbandes werden.

Fördernde Mitglieder können Personen beiderlei Geschlechtes sein, welche als Künstler nicht praktisch tätig sind. Ihre Aufnahme erfolgt auf Vorschlag von ordentlichen Mitgliedern. Sie haben Zutritt zu den Veranstaltungen des Verbandes und sind zu Anregungen berechtigt.

Der Beitrag der fördernden Mitglieder ist beliebig, jedoch nicht unter 5 Mk. Von deren Beitrag sind 5 Mk. an die Verbandskasse und der Mehrbetrag an die Wohlfahrtskassen je zur Hälfte abzuführen.

§ 4. Die Mitgliedschaft erlischt:

d) durch den Wegfall der nach § 2 für die Aufnahme erforderlichen Voraussetzungen.

§ 11. Den Hinterbliebenen verstorbener Mitglieder wird, wenn letztere dem Verbande mindestens zwei Jahre angehören, auf Antrag die Summe von 150 Mk. ausbezahlt.

Zuwendungen bei Krankheitsfällen usw. können nur nach einjähriger Mitgliedschaft mit Genehmigung des gesamten Verwaltungsausschusses erfolgen.

Als Mitglieder traten ein, die Herren:

Kapellmeister Franz Snaga, Zwickau i. S.
Kapellmeister Paul Nietzold, Liegnitz
Kapellmeister Erich Ochs, Berlin
Kgl. Musikdirektor G. A. Wohlgemuth, Leipzig
Kapellmeister Fritz Redl, Charlottenburg
Hofkapellmeister Alfred Lorenz, Coburg
Städtischer Musikdirektor Johannes Reichert, Teplitz-Schönau
Kapellmeister Wolfgang Rasch, Neisse
Kapellmeister Karl Just, Breslau
Kapellmeister Dr. Gerhard von Keussler, Prag
Kapellmeister Camillo Hildebrand, Berlin
Kapellmeister Oscar Dub, Berlin
Kapellmeister Dr. Arthur Wolff, Erfurt
Kapellmeister Arno Hilbert, Tilsit
Komponist Clemens von Droste zu Vischering, Berlin
Kapellmeister Hans Philipp Hofmann, Regensburg
Kapellmeister Max Hüsgen, Erfurt
Kapellmeister Hans L'hermet, Schoenebeck (Elbe)
Kapellmeister Richard Fritsch, Memel

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 23. Januar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 20. Jan. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 4

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 23. Jan. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Vierzehntes Gewandhauskonzert

Zwei Franzosen, die, ob ihre musikalischen Bekenntnisse auch noch so auseinandergehen, in keinem ihrer Werke ihre Nationalität verleugnen, bestritten den größten Teil des letzten Gewandhauskonzerts: Berlioz, der als älterer doch als der größere Neuerer zu gelten hat, mit seiner Phantastischen Sinfonie, und Saint-Saëns, der sich in der herkömmlichen Form mit erstaunlicher Gewandtheit der Errungenschaften des neueren Orchester- und Klavierstils zu bedienen weiß, mit seinem vierten Klavierkonzert (in C moll). In der Geschicklichkeit der Instrumentierung, die mit ihrem edlen sinnlichen Klang über manche thematische und melodische Schwächen — bei dem älteren vielleicht noch mehr als bei dem jüngeren — hinwegsehen läßt, treffen sie sich in ihrem Nationalbewußtsein. Über Nikischs Ausdeutung der „Phantastischen" sich weiter zu verbreiten, hieße etwa Bücher oder Noten nach Pleißathen tragen: Wie er ihrer instrumentalen Glut beikommt und ihre thematischen Schwächen, die zweifellos vorhanden sind, durch Betonung ihrer Vorzüge glättet und vergessen macht, ist schlechthin genial zu nennen.

Ein Franzose, Alfred Cortot, spielte das Klavierkonzert seines Landsmannes so wie es erfunden ist, mit Glanz und Esprit. (Die deutsche Übersetzung dieses Wortes, die ich lieber hingeschrieben hätte, trifft den Sinn nicht genau: „mit Geist" hätte ich nicht sagen dürfen, womit aber nicht gemeint sein soll, er habe es geistlos gespielt.) Schon in der letzten Gewandhaus-Kammermusik hatte das Cortot mit seinem andern Landsmann Jacques Thibaud im Zusammenspiel französischer Sonaten (Lekeu, G dur und Saint-Saëns, D moll, op. 75) gezeigt. Daß einer, der mit Esprit spielt, in allen Sätteln der Technik reiten können muß, ist kaum der Erwähnung nötig. Nicht ganz so zu dank wie das Werk des Franzosen trug Cortot am letzten Abend noch Chopins Andante spianato und große Polonaise (Es dur, op. 22) mit Orchesterbegleitung vor. Jene letzte Geschmeidigkeit und Schattierungsfähigkeit des Tones, die wir etwa an Friedman, dem Chopinspieler, so sehr bewundern, besitzt der Franzose nicht. Immerhin war es eine Leistung, die in der Sauberkeit der Zeichnung und auch noch im Gefühlsausdruck ehrenwert genannt werden muß.

Noch bescherte uns Nikisch ein Intermezzo köstlicher Art, Friedrich Kloses Elfenreigen, der für Leipzig eine Neuheit war. Ist sie auch in der thematischen Erfindung nicht eben stark, so täuscht doch ihre klare, knappe und reizvolle Instrumentation, die so durchsichtig wie aus Seidenfäden gesponnen erscheint, darüber gar angenehm hinweg. Nikisch faßte das Stückchen, das unter robuster Hand hätte zerbrechen müssen, sanft und weich an, ohne es auf Kosten einer straffen Rhythmik zu tun, und legte mit feinem Gehör alle zarten Klangschönheiten der Partitur bloß.

—n—





Kaufmännische Schulung des Künstlers

„Auch das noch!" hören wir ausrufen, „Ist es nicht schon genug, daß die Anforderungen hinsichtlich der beruflich-technischen Schulung von Jahr zu Jahr schier ins Unendliche steigen? Und jetzt sollen wir gar auch noch doppelte Buchführung erlernen, um uns das verdrießlich knappe Einkommen und das noch knappere Auskommen noch schwarz auf weiß vor Augen zu führen?" — — Nun so schlimm ist die Sache ja auch nicht gemeint. Aber eben das oft so geringe Einkommen, das mit dem Aufwand für die gemachten Studien und mit den erworbenen Kenntnissen und Fertigkeiten manchmal in geradezu groteskem Widerspruch steht, sollte doch zum Nachdenken anregen und auf Verbesserung sinnen lassen; das soziale Elend, das so viele befähigte Köpfe an der Verwirklichung ihrer künstlerischen Ideen verhindert, das sie zu den unwürdigsten Frohnarbeiten zwingt, ja oft ganz zugrunde richtet, sollte nicht mit Achselzucken als unabwendbare Tatsache hingenommen werden, sondern uns zur systematischen, tatkräftigen Abwehr und Selbsthilfe veranlassen.

Für die Dirigenten verwirklichte sich der erste und wichtigste Schritt in dieser Richtung zwar mit der Gründung des „Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter", doch ist dies nur ein bescheidener Anfang, denn auch die beste Organisation ist machtlos, wenn nicht der Einzelene lernt, seine beruflichen und geschäftlichen Interessen zu vertreten. Leider herrscht hierin noch immer die bedauerlichste Gleichgültigkeit.

Der einzige Einwand, der gemacht werden kann, nämlich, daß wir Künstler seien und „Konzerte geben, doch nicht Geschäfte machen" wollen, erscheint ganz und gar nicht stichhaltig, denn es ist nicht einzusehen, wieso eine künstlerische Leistung dadurch Einbuße erleiden könnte, daß sie angemessen bezahlt wird. Daß

sich unsere Leistungsfähigkeit und Arbeitsfreudigkeit aber bedeutend hebt, wenn wir durch pekuniäre Sorgen nicht beengt sind, wird kein Einsichtiger leugnen. Daß man endlich ein genialer Künstler und zugleich ein tüchtiger Geschäftsmann sein kann, dafür dürften die Namen Palestrina, Gluck, sowie einiger unserer bedeutendsten Zeitgenossen Beweis genug sein. Auch an die vielgerühmte „Bescheidenheit", die uns am Angebot unserer Arbeitskraft verhindert, vermögen wir nicht recht zu glauben. Wer von uns wäre nicht überzeugt, daß seine Arbeit vollwertig sei? Und jeder muß es sein, denn wie sollte er sonst wagen, mit seiner Leistung vor das Publikum zu treten? Es ist also im Gegenteil Anmaßung, wenn er seine Ware — denn unsere Arbeit ist, kaufmännisch betrachtet, eine Ware von bestimmtem Geldwert wie jede andere auch — wenn er seine Ware nicht wie jeder andere Geschäftsmann dem Interessenten anbietet, sondern erwartet, daß dieser zu ihm kommt. Tut ihm das Publikum, der Direktor oder wer sonst in Betracht kommt, diesen Gefallen nicht — häufig genug, weil es einfach keine Kenntnis von seiner Existenz oder doch von seiner Leistungsfähigkeit hat und deshalb bei dem rührigeren Konkurrenten seinen Bedarf deckt — so fühlt er sich zurückgesetzt, verkannt, beleidigt und . . . . steckt gleich dem Vogel Strauß den Kopf in den Sand, d. h. er beauftragt mit seiner Vertretung einen Agenten. Mangels genügender Erkundigungen gerät er natürlich in 100 Fällen 99 mal nicht an den erhofften tüchtigen Fachmann, sondern an einen Parasiten, der sich durch gänzliche Sachunkenntnis auszeichnet, der also für teures Geld rein gar nichts tun kann, als was der Künstler selber viel besser vermocht hätte, nämlich in den einschlägigen Blättern aus Konzert-, Theater- und sonstigen Notizen sich über Nachfrage und Angebot zu vergewissern und an geeignete Stellen Offertbriefe zu richten, die klar und deutlich abgefaßt, alles Wissenswerte über Vorbildung, seitherige Leistungen u. dergl. enthalten.

Aber: „Das Schreiben und das Lesen ist nie mein Fall gewesen". Und die liebe Bequemlichkeit ist auch eine ganz respektable Schutzheilige. Nicht nur, daß so mancher die Aufgabe, einen Geschäftsbrief zu schreiben, flieht wie das Feuer, auch die Mühe, ein Schriftstück wirklich aufmerksam durchzulesen, scheint größer zu sein, als man gemeinhin annimmt. Wenigstens erhält unsere Verbandsleitung ganz erstaunlich häufig Beweise einer geradezu göttlichen Unbekümmertheit in dieser Hinsicht. Ein typischer Fall ist z. B. der folgende: Ein Kollege will als Mitglied beitreten und erhält die Satzungen zugesandt. Trotzdem er es also gedruckt schwarz auf weiß in Händen hat, fragt er nochmals an nach der Höhe des Jahresbeitrages. Man antwortet ihm, derselbe betrage M. 20.—, es sei das letzte Quartal des laufenden Geschäftsjahres mit 5 M. noch fällig, um deren Einsendung man bitte, und erhält postwendend . . . zwanzig Mark. — —

Wieviel unnötige Zeit, Mühe und Porto auf diese Weise verschwendet wird, davon können die Herren vom Verbandsbureau überhaupt ein Liedchen singen. Ungefähr 10 000 Briefe wurden im verflossenen Geschäftsjahre erledigt und es ist nicht übertrieben, daß reichlich ¼ davon auf die Beantwortung gänzlich unnötiger Anfragen entfallen, die ein jeder bei genauer Durchsicht der Satzungen und Verbandsbroschüren leicht sich hätte selbst beantworten können. Auch die sonstigen Unbequemlichkeiten, die durch die Nichtbeachtung der Vereinsmitteilungen entstehen, sind oft recht erheblich, Z. B. waren in 20 Fällen Mitglieder innerhalb 14 Tage zweimal aufgefordert worden, sie möchten, wenn sie die statutenmäßige Einziehung des fälligen Mitgliedsbeitrages mittels Postauftrag nicht wünschten, dem Bureau davon Mitteilung machen. Diese Mitteilung erfolgte nicht, der Posteinzug ging ab und . . . wurde glatt zurückgewiesen. Einige der Herren frugen nachher noch an, wie so man überhaupt Geld von ihnen haben wolle. Trotz Statut, trotz doppelter Aufforderung! — Das Resultat für die Verbandsleitung aber waren endlose, unangenehme Schreibereien und unnötige Unkosten.

Daß unter solchen Umständen bei Engagements, Konzertabmachungen u. dergl. oft die unglaublichsten Verträge zustande kommen, die peinlichsten Überraschungen und Zwistigkeiten eintreten, ist nicht verwunderlich. Aber sollte bei etwas gutem Willen in all diesen Punkten eine Besserung wirklich nicht zu ermöglichen sein? Wir denken doch. So lange der Künstler arbeitet, künstlerisch schafft, sei er nur Künstler und diene einzig seinen Idealen, wenn es sich aber um die praktische Verwertung seiner Arbeit, um den Lebenserwerb handelt, muß er, um Erfolg zu haben, gleichermaßen seine eigenen Interessen wie die des Konsumenten berücksichtigen, das heißt er muß lernen, kaufmännisch zu denken.

Constantin Brunck



Ein neues Werk über Schubert

In der musikwissenschaftlichen Literatur zeigen sich noch nicht voll entwickelt, aber völlig gleich angelegt, dieselben Gegensätze wie in der literaturwissenschaftlichen, Gegensätze des grundsätzlichen Verhaltens, der wissenschaftlichen Arbeit und der Stellung zum Kulturleben. Grundsätzlich stellt man eine gewisse philologische Exaktheit, auch wenn sie ziemlich fruchtlos ist, ungemein hoch und wendet sich von diesem Standpunkt aus gern gegen intuitives und psychologisch abgeklärtes Arbeiten, gegen das man den Vorwurf des Dilettantismus stets bereit hält. Die Veröffentlichungen der Musikwissenschafter und ihre Arbeiten sind zu großem Teile auf Materialbeschaffung und Materialkritik für die Geschichte und Theorie der Musik gerichtet, während diese Geschichte und Theorie selbst ziemlich kläglich betrieben wird, meist noch am besten von nicht ausgesprochenen „Fachleuten". Und zum Kulturleben steht dieser ganze Betrieb eigentlich in gar keinem Verhältnis. Er läuft nebenher und wird von Dozenten und Studierenden besorgt, die selten etwas von der Verantwortung wissen, welche sie als Führer der Nation etwa auch der musikalischen Kultur gegenüber tragen sollten. Die Wissenschaft bildet eine Art Insel im menschlichen Gesellschaftsleben, an die man mit Forderungen, wie sie die Kultur stellt, nicht herantreten darf, ohne als Tempelstörer zu gelten. Wenn ein wissenschaftliches Buch einmal auch lesbar, für den musikalischen Laien förderlich, für die musikalische Kultur bedeutungvoll ist, so erscheint das als Nebenwirkung, die eher diskreditiert als seinen Meister lobt*).

*) In fesselnder Weise klärt über die ungeheuerlichen Ansprüche der Musikwissenschaft, um deren Verwirklichung ein „Kulturkampf" entbrennen sollte, eine Flugschrift von H. Daffner auf: „Universität und Musikwissenschaft" (Breitkopf & Härtel, 50 Pf.); sie fordert m. E. — und nicht allein durch ihren hochmutvollen Ton — den schärfsten Widerspruch heraus, belehrt aber gut über gewisse Zustände von heute.

Gewiß sind nicht alle musikwissenschaftlichen Bücher dieser Zeit rein trockene Facharbeiten, gewiß haben nicht alle Vertreter dieses Faches über diese Fragen so ausgesprochen kulturfremde Meinungen. Manche, wie etwa H. Kretzschmar, verstehen sogar vortrefflich, auch für den Dilettanten, für Klavierlehrer, Orchestermitglieder usw. verständlich zu schreiben. Niemand wird anderseits die große Bedeutung der Arbeiten eines Hugo Riemann oder H. Kretzschmar unterschätzen wollen. Aber gerade die Meinung, die Kretzschmar gelegentlich (in einem der Aufsätze seiner jüngst erschienenen „Gesammelten") über den Wert der Musikwissenschaft ausspricht, zeigt, wie sehr sich ein bedeutender Vertreter eines Faches über die tatsächlichen Werte dessen, was darin insgesamt geleistet wird, täuschen kann. Es läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit behaupten, daß dreiviertel dieser Facharbeit ungetan bleiben könnte, ohne daß ein Schaden für die Musikkultur entstände. Denn tatsächlich wird diese Arbeit eben nicht ausgenutzt für die Musikkultur, sondern bleibt Eigentum der Bibliotheken, Fachleute, Spezialisten usw. Das Gegenstück zu der schweren Unterlassungssünde der Fachwissenschaft bildet hier wie oft eine Massenerzeugung verhältnismäßig wertloser sogenannter populärer Bücher, als da sind kleine Musikerbiographien, Monographien, dürftige Musikführer, schlechte Harmonie- und Theorielehren, die endlose Breimasse der Schwärmerbücher und die faden Schreinbücher der Sammler. Alle die wichtigen Werke, welche die Musikliebhaber unzweifelhaft fordern dürfen und jedenfalls kaufen wollen, hat, soweit die Fachwissenschaft sie nicht schrieb, das musikwissenschaftliche Zwischenhändlertum geschäftig hergestellt. Ihm lag die schwere Aufgabe ob, für die Tatsachen des musikalischen Stoffes einen Stil zu schaffen und gleichzeitig sich fachlich zu unterrichten und im Kulturleben Bescheid zu wissen. Wer Musikliteratur kennt, weiß, wie selten diese Aufgabe gelöst, wie oft ihre Lösung verfehlt wurde. Ganz bekannte Lücken sind trotzdem geblieben oder wurden nur mit Lückenbüßern besetzt. So fehlen etwa auf der Höhe stehende Werke über Schumann, Chopin, Weber, Wolf; selbst über Wagner ist das unvoreingenommene, darstellerisch großzügige und musikkritisch und philosophisch geklärte Werk, das dem Gebildeten uneingeschränkt empfohlen werden könnte, ein frommer Wunsch. Am besten sind wir wohl mit Meistern dran, über welche von verschiedenen Gesichtspunkten her und von guten Schriftstellern geschrieben wurde; man kann sich ja etwa aus vier oder fünf verschiedenen Werken in Bachs oder Beethovens Wesen wirklich recht tief hineinarbeiten*). Doch erfordert das eine große Hingabe und einen Aufwand von Kraft und Zeit, der keinesfalls jedermann zuzumuten ist. Nicht minder fehlen Werke über wichtige Perioden, Einzelentwicklungen usw. Eine Musikgeschichte fordert man vielleicht heute noch zu früh — jedenfalls lehrt ein Blick auf die Literaturgeschichten, daß es mit ihnen kaum besser steht als mit jenen, obwohl hier schon weit längere und breitere Vorarbeiten geleistet wurden.

Ein ungemein deutlicher, offen daliegender Beispielfall, an dem sich diese kulturwidrigen Verhältnisse recht in ihrer vollen Bedeutung zeigen, ist durch das Erscheinen des neuen Werkes von Walter Dahms über Franz Schubert geschaffen. Schuberts erfolgreiches Auftreten wird sich bald zum hundertsten Male jähren, ein Teil von Schuberts Werken hat diese ganze Zeit über einen der größten Schätze der Hausmusik gebildet, andere Teile haben kleinere Kreise immer neu beglückt, die Nachfolge auf dem Gebiet, wo er Schöpfer war, hat gezeigt, daß seine geniale Kraft völlig unvergleichlich blieb, und trotz alledem hat es bisher ein entsprechendes Buch über ihn so wenig gegeben wie auch nur eine sorgfältige Sichtung des vorliegenden lebensgeschichtlichen Stoffes oder eine befruchtende ästhetische Würdigung seiner Hauptwerke. Die Aufgabe gehörte zu den dringendsten, aber auch zu den herrlichsten, welche dem Musikwissenschafter gestellt werden konnte; sie hinauszuschieben war betrübend für Tausende, ihre Lösung zu verfehlen, ein „Verbrechen" am Geiste. Und sie ist verfehlt. Verfehlt in jedem Sinne. Doppelt, da ein Werk von dem erforderlichen Umfang und Stoffinhalt nun vorliegt, das an sich nichtswürdig ist, und da es überdies buchhändlerisch natürlich jedem etwa noch kommenden besseren die Käufer wegnimmt.

Die lebensgeschichtlichen Unterlagen — anscheinend eine große Sammlung von Dokumenten, Selbstzeugnissen, amtlichen Papieren, Nachrichten, Erstdrucken usw. — hat nicht der Verfasser des Buches selbst gesammelt, sondern Professor A. Fellner in Wien. Vermutlich einer jener feinsinnigen Sammler und Liebhaber, denen wir so viele liebenswürdige Bereicherungen in der Geschichte der Persönlichkeiten danken. Die Bescheidenheit, welche ihm anscheinend verbot, selbst das Wagnis der darstellenden Stoffgestaltung und kritischen Werkwürdigung zu unternehmen, ist in der schlechtest denkbaren Weise gelohnt worden. Der Verlag (Schuster u. Löffler) übergab Fellners Sammlung dem Verfasser des nunmehr erschienenen Buches, das neben 418 Textseiten einige Register und 116 Seiten kleinere Abbildungen enthält. Fehlte Dahms nun schon der unmittelbare lebendige Zusammenhang mit seinem Stoff, der sich aus der Sammlerarbeit unfehlbar ergibt, so wäre er durch darstellerische Begabung und ästhetisch-musikalische Einfühlung gewiß zu ersetzen gewesen. Es ist jedoch mit höflichen Worten kaum zu sagen, wie sehr es dem Mann, der diese Aufgabe übernahm, an der Berufung fehlt, sie zu lösen. Weit richtiger wäre es gewesen, die Stoffsammlung Prof. Fellners in schlichter Wiedergabe mit erklärenden Fußnoten herauszugeben, als sie in ein schlotterndes Gewand von dürren Phrasen, nichtssagenden Verbindungssätzen, ungefühlten Erklärungen u. dgl. zu stopfen. Ich habe nicht einen Satz in dem Buche gefunden, der mehr als die Auffassung eines abgearbeiteten Vielschreibers einer mittelmäßigen Tageszeitung verriete. Es liegt mir fern, Dahms irgendwie nahetreten zu wollen, aber ein Gran Selbstkritik hätte ihn von dieser Arbeit fernhalten müssen. Allerdings — nach „Wissenschaft" mit obligaten Anführungzeichen riecht dieses Werk. Da ist jedes Datum genannt, jeder läppische Wisch abgedruckt, jeder Name, jeder Kanzlist, jede Aufschrift sorgsam wiederholt und das Kleinste nicht übergangen. Welche Wichtigkeit, daß der Leser die Namen der Schwiegereltern von Schuberts Vater, die Bekanntmachung der Wiener Zeitung über die nachmals Schubert erteilte Sopranistenstelle im k. k. Konvikte in der Urfassung das Geburtjahr, des Anstaltdirektors und hunderte von derartigen Unterlagen erfährt! Kein Wunder, wenn so über 400 Seiten verbraucht werden um zu sagen, was dem geistigen Inhalt nach auf 5 Seiten Raum genug gefunden hätte. Schwerlich macht sich ein Miterleber des Zeitalters eines Dilthey oder Nietzsche einen

*) Daß ein glänzendes Werk P. Bekkers neuerdings die Lücke in der Literatur über Beethoven ausfüllen möchte, sei erwähnt.

Begriff, wie hilflos Dahms der anderen Seite seiner Aufgabe, der Werkdarstellung, gegenübersteht. Hier war Gebot, nicht ein schlichtes Leben mit Einfühlung zu erzählen, sondern die ungeheure schöpferische Kraft des Meisters des deutschen Liedes durch sorgsame Analyse seiner unsterblichen Vorbildwerke nachdenken zu lassen, seine Persönlichkeit durch die Werke hindurch zum Nacherlebnis zu bringen. Hier war auch sogar die Möglichkeit historisch wissenschaftlicher Arbeit gegeben, denn eine liedgeschichtliche Betrachtung hätte zweifellos viel Wertvolles ergeben. Daß es mit Ausnahme weniger Werke an theoretischer und stilistischer Vorarbeit mangelte, mußte Ansporn sein, selbst solche Vorarbeit zu leisten; Dahms' Vorwort kennzeichnet übrigens erstaunlicher Weise diese Aufgabe ziemlich erkennbar; aber er vergißt sie über seiner Umschreibung eines Zettelkatalogs in einen Gymnasiastenaufsatz völlig. Allerdings, schon die Bemerkung muß stutzig machen, er wolle „ohne die Notbrücke von Zitaten einen Begriff vom Wesen dieser Musik" geben. Welche Verkennung liegt darin! Einzig die fortgesetzte, genaue Beziehung auf (Noten-)Beispiele kann hier wie in jeder Kunstdarstellung für Verständnis zwischen Leser und Darsteller bürgen, und diese erscheint Dahms als „Notbrücke"! Hätte er diese Notbrücke begangen — es wäre wohl auch dann wenig Ersprießliches entstanden, aber die zehnfach nutzlosere Notbrücke von 108 Seiten mit dem Text überhaupt nicht verbundener Bildchen, von denen ein ganz geringer Teil wirklich anschaulichen Wert hat, hätten ihm verständige Leser dafür gern geschenkt.

Beweise für diese Bemerkungen in Form von Stichproben anzuführen, ist leicht, doch nicht so wirkungvoll wie solche Beweise eigentlich sein müssen. Man kann die Leere eines Fasses nicht durch saure Weinproben daraus nachweisen. Immerhin läßt sich zweierlei zeigen: die unklare Phrasenhaftigkeit und die urgewöhnliche Durchschnittlichkeit im Stil dieses Buches. Es ist eines Verfassers, der Notenbeispiele als Notbrücken abtut, würdig, zu schreiben: „Das Gegeneinanderausspielen zweier Meisterwerke führt zu theoretischen Spitzfindigkeiten, die denjenigen, denen Musik Erlebnis ist und für die die Komponisten ja nur geschaffen haben, nichts besagen". Dies Wort fällt nach der Erwähnung von Schuberts und Loewes „Erlkönig". Wie vornehm und überlegen klingt es, wie nichtig und unklar, fern aller Logik ist es. Zugegeben nämlich, daß das Ausspielen zweier oder mehrerer Vertonungen desselben Gedichtes gegeneinander nicht immer geschickt gemacht wird*), so ist doch nicht abzusehen, warum es auf jeden Fall zu Spitzfindigkeiten führen müßte; das Gegenteil ist ebenso richtig: Vergleiche können für das Verständnis musikalischer Innenwerte ganz außerordentlich fruchtbar werden. Gerade Dahms täte gut, soviel wie möglich der blassen Wortarmut seiner Darstellung die Kontrastwirkungen solcher Vergleiche beizumischen. Weiterhin zeigt sich, daß Dahms das zeitübliche und gute Wort „Erlebnis", das heute noch nicht völlig entwertet ist, auf die platteste Art auffaßt, nämlich so, als ob man, um etwas zu erleben, keinesfalls darüber nachdenken, sich darüber nur ja nicht betrachtend klären dürfe. Er verlangt also vom Musikgenießer, daß er ein Schwachkopf sei und versteigt sich sogar zu der beleidigenden Behauptung, nur für solche haben die Komponisten geschaffen; er hängt an die Behauptung den Schein der Allgemeingültigkeit mit dem Wörtchen „ja" und hat schließlich sogar Recht, wenn er sagt, daß Spitzfindigkeiten für sie — nämlich für Schwachköpfe — „nichts besagen". Ohne Ironie gesprochen: Kann der Verfasser eines ernsthaft gemeinten Buches leichtfertigere und unreifere „Gedanken" aufbringen? Und Dahms' Schubert-Buch wimmelt von solchen Sätzen. „Schubert wurde mit dem Instinkt des Genies in seine richtige Bahn gedrängt." „'Laura am Klavier' muß sich zwei Fassungen gefallen lassen." „Hier erwacht der Romantiker, der in Farben wühlt." „Es ist schon einmal gesagt worden: die Mittel, die er anwendet, sind bescheidene (in der Asdur-Messe!): denn er will vertiefen, nicht werben." (als ob man mit „unbescheidenen" Mitteln nicht vertiefen, mit „bescheidnen" nicht werben könne!). Ich getraue mich wohl, aus den 400 Seiten zwei bis drei Hundert solcher sprachlicher und geistiger Mißbildungen zusammenzubringen, die „bescheidne" Leute zur Satire, anspruchvollere wohl nur noch zur gelangweilten Abkehr herausfordern können. Welche völlige Verwaschenheit der Dahmsschen Darstellung eignet, mögen nur ein paar Sätze dartun; alte, ehrwürdige Phrasen wie „Papa Haydn", „Im Schluß-Presto treibt Haydnscher Schalk sein Wesen", „Das zweite Thema trägt Mozarts schwärmerische Innigkeit an der Stirn" wechseln da mit dürren Verlegenheitsworten wie: „ein gewaltiges Stück (Gruppe a. d. Tartarus), das in seinen unerhört neuartigen Modulationen und seiner prägnanten aufrüttelnden Deklamation weit in die Zukunft weist" oder: „Die melodische Erfindung Sch.s in seinen Liedern wird immer persönlicher, die Harmonik immer schlagfertiger" oder Übergängen wie „Die letzten Liedschöpfungen, darunter der geniale Vorgänger (?) des Erlkönigs „Rastlose Liebe", sind schnell aufgezählt". Wie richtig ist es doch, daß Aufzählen schnell geht, und wieviel richtiger wäre es gewesen sich darauf zu beschränken!

Endlich zu den ästhetischen Auseinander-, besser: Durcheinandersetzungen des Bandes ein Wort. Es ist einleuchtend, daß hier wenn irgendwo eine Psychologie des Liedschaffens und eine Charakteristik der künstlerischen Eigenart Schuberts zu erwarten waren. Schon äußerlich sieht man, daß D. dieser Erwartung nicht entsprechen mochte. Selbst für die wichtigsten Lieder hat er nur zwei bis drei Sätze, für viele nicht ein Wort, seine Gedankenfolgen entwickeln sich selten über mehr als eine halbe Seite etwa. Und was er bringt, ist dann auch noch durchwegs schwächlich und seicht. Man liest z. B. „Er spürte die verborgen hinter dem Dichterwort schlummernde Sprachmelodie auf, steigerte sie dank seines romantischen Empfindens zum höchsten sinnlich-blühenden Ausdruck, untermalte sie mit den charakteristischen Farben der Harmonie und legte dem Ganzen eine einheitliche Stimmung, die Stimmung des Gedichtes, zugrunde". Es ist schwer, eine solche Bildkleberei logisch zu sichten und zu richten — aber so viel läßt sich wohl dartun: Schubert war kein Liederkoch, sondern ein Künstler. Er „legte" nicht „zugrunde", „spürte" nicht, sondern schuf; anders ausgedrückt: diese Art, mit äußerlich fassenden Worten an das Geheimnis eines Schaffensvorgangs zu tasten, ist nahezu frivol. Was ferner Sprachmelodie sei, dürfte D. keinesfalls als bekannt voraussetzen, es ist vielmehr zu vermuten, daß er es selbst nicht anders weiß als in gänzlich nebelhafter Vorstellung; sonst hätte er sie nicht „verborgen schlummern" lassen; übrigens vergaß er, daß Schubert sie dann zunächst hätte wecken müssen, um sie steigern

*) Etwa die Vergleichungen zwischen Schubert und Wolf bei Decsey und Newman sind hier bis zu einem gewissen Grade Gegenbeispiele.

zu können. Im Ernst ist natürlich von diesem ganzen Firlefanz nicht die Rede: eine Sprachmelodie wird im Liede nicht gesteigert, sondern sie geht unter in der Liedmelodie und das Geheimnis liegt im Verhältnis beider zueinander, das nicht durchwegs, bei Schubert schon gar nicht, als „Steigerung" eindeutig bezeichnet werden kann, vielmehr in weitaus verwickelteren Spannungen und Lösungen besteht, — deren Darlegung freilich für „Erlebnis"-Menschen wohl „nichts besagt".

Dahms zweifelt nicht, daß Schubert „bei (!) einem brauchbaren Textbuch" eine gute Oper gelungen wäre. „Denn in seinen Gesangswerken hat er zur Genüge bewiesen, daß er Gestaltungskraft, Charakterisierungskunst und untrüglichen Sinn für elementare Steigerungen besaß." Auch in solchen beiläufigen Sätzen waltet die gleiche Verwirrung wie in der Liedästhetik D.s. Sind Gestaltungskraft und Charakterisierungskunst als wesentlich verschiedene Begriffe gemeint, so mußten sie wohl geklärt werden, wenn der Eindruck oberflächlicher Wortemacherei vermieden werden sollte. Daß aber die zwei (oder drei) angeführten Fähigkeiten dramatische Kraft ausmachten, dürfte selbst ein Wortjongleur nicht erweisen können. Am Ende gehören doch wohl szenischer Sinn, die Fähigkeit zu dramatisch, d. h. in thematischen Gegensätzen bewegter Musik, zu langen Spannungen, zu orchestraler, mit dem Gesang zu leichtverständlicher Wirkung verbundener Musik auch dazu. Ich leugne weder noch behaupte ich, daß Schubert dies alles beherrschte, aber D.s Beweis erscheint mindestens als schief und ungenügend. Doch wie soll man mit einem Verfasser rechten der folgenden unauflöslichen Wirrsinn zu Papier brachte: in Sch. seien „vollkommen neue ästhetische Gesetze tätig" gewesen, die zu ergründen der Geschmack und das Empfinden erst einer besonderen Kultivierung unterworfen werden mußten." Es wäre wohl aussichtlos, die Blaustrumpfpsychologie ergründen zu wollen, welche mit den besonders kultivierten Papplöffeln des Geschmacks usw. aus der Suppe dieser Ästhetik — Gesetze schöpft!

Es ist keine angenehme Aufgabe, ein großes, mit Mühe und Kosten hergestelltes Werk auf wenigen Seiten zu „verreißen", wie der Journalist sagt. Ein Kritiker, dessen Ruf gefestigt ist, kann sich das ohne Begründung gestatten, und der Kritisierte wird sie wohl selten nachfordern. Wir haben hier eine, wie wir hoffen, schlagende Begründung beigebracht, um darzutun, nach welchen Seiten hin musikwissenschaftliche Werke heute so oft unbefriedigt lassen. Es hätte keinen Sinn, dies hier nochmals zusammenzufassen. Über Einzelheiten, die sich wissenschaftlich nicht erledigen lassen, zu streiten, ist wohl kaum angängig; ich kann mich nicht der Meinung anschließen, daß die von Gura viel gesungene „Fahrt zum Hades" zu den „weniger bekannten" Gesängen gehöre oder gar, daß keiner der z. T. wundervollen Schubertschen Klopstock-Gesänge „höhere Bedeutung gewonnen" habe; auch die aufdringliche Betonung des „Romantischen" in Sch., die wenig Wert für eine Klärung des Wesens hat, erscheint mir als unzulänglich. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß für jede künftige Arbeit über Schubert D.s Vorarbeit wird benutzt werden müssen, da sie viel neue Daten enthält; aber nicht einmal dazu ist sie angenehm brauchbar. Das Druckbild ist recht einförmig, und die Daten sind nicht immer auf den ersten Blick zu finden; es fehlt nicht nur an jeder höheren sondern auch an der einfachsten Stoffgestaltung, die jeder Schriftsteller vorgenommen haben muß, ehe er die Feder in die Hand nimmt. Man muß sich aus dem Ganzen die wenigen psychologisch bedeutsamen Zitate und die Briefe und Äußerungen Schuberts z. T. recht mühsam zusammensuchen. Über diese ist zu sagen, daß sie alles in allem selbst dem Liebhaber Schuberts nicht Anlaß zu großer Begeisterung geben. Das Erhaltene läßt sich nicht neben die größeren bekannten Selbstzeugnisse etwa Mozarts oder Wolfs stellen. So entfällt auch dieser Anlaß, das Buch dem Liebhaber zu empfehlen und es ist die reine Materialsammlung sein einziger Wert. Wird nun noch einmal ein Könner sich an die Aufgabe wagen? werden wir noch eine literarische Beihilfe zu dem Werk erleben, das uns doch wohl auferlegt ist: Schuberts Schaffen für uns zu gewinnen? Oder soll es dabei bleiben, daß dieser erste Versuch sich allen folgenden hemmend in den Weg stellt? Dies ist die gleiche Frage, wie wir sie auf vielen Gebieten der Musikkultur zu stellen haben. Vorerst hat der Dichter R. H. Bartsch durch einen Roman „Schwammerl" (Schuberts Spitzname) für Schubert eine süße Werbung unternommen; es steht freilich zu befürchten, daß sie nicht allzu viel tief Veranlagte gewinnen wird, denn dies „Schwammerl" lebt eigentlich das Leben eines genialen Talentes und die Werke eines Genies wie Schubert hätte es wohl nicht erschaffen. Und so stehen wir denn zwischen Wissenschaft und Schwärmerei wartend in der Mitte — das gewaltige Lebenswerk Schuberts lebt nur in den Räumen der äußerlich stillen, nachdenklichen, vorsichtigen, innerlich glühenden, hingebenden Bewunderer; es zu erschließen ist unserer anspruchvollen Zeit noch immer nicht vergönnt worden.

Wolfgang Schumann



Londoner Spaziergänge

Stimmungsbilder — Rag Time — Hammersteins gewesenes Opernheim — The Miracle in Covent Garden — Unser musikalisches Erziehungssystem — Bechstein oder Britische Klaviere — Eine Offenbachiade

Wer begierig sein sollte, Londons Lustigkeit zu sehen, wer sich etwa interessieren würde zu erfahren, wie London lebt und lacht, der sollte um diese Jahresperiode nach der Siebenmillionenstadt kommen. In keinem Abschnitt des Jahres spiegelt sich der ureigenste Humor Londons derart intensiv wie eben jetzt — knapp nach Ende des alten und am Beginn des neuen Jahres. Das Seh- und Hörbedürfnis der musikalischen Millionen, wird um diese Zeit mit einer Gattung von musik-dramatischer Spezialität gefördert, die den einen großen Vorzug hat, spezifisch Englisch zu sein. Die Spezialität nennt sich Pantomime, doch hat sie mit dem allgemeinen Begriff dieser dramatischen Gattung nichts zu schaffen. Die englische Pantomime ist ein Urprodukt Großbritaniens, das nach dem Aufbau einer französischen Revue und gewürzt mit britischem Humor alljährlich um diese Zeit ihren Einzug in viele Theater Londons und der Provinzen hält. Die Grundidee einer englischen Pantomime bildet irgend ein Märchen und an dieses reihen sich dann Szenen, die von den jeweiligen Autoren erfunden werden, während besondere politische oder soziale Ereignisse, die das laufende Jahr aufzuweisen hatte, geschickt oder mitunter auch ungeschickt in die Pantomime verarbeitet erscheinen. So sehen wir beispielsweise das ehrenwerte „Aschenbrödel", das in wohlklingendem Englisch „Cinderella" heißt, in zumindest fünfzig oder sechzig verschiedenen Bearbeitungen. Die Hauptattribute einer guten, somit erfolgreichen Pantomime, sind: Humor, Ausstattung und Musik. Hoffentlich fragt mich niemand was für Art von Musik hier geboten wird. Allein ungefragt mag ich wohl sagen, daß die Musik in den Pantomimes so recht das Gepräge des englischen musikalischen Volksgeschmacks trägt. Der englische stereotype Instinkt, der sich in dem Verlangen nach Leichtem und Seichtem manifestiert, prägt sich hier in unverkennbarster Weise aus. Es sind zumeist

sogenannte Chorus-Songs, Lieder, die der Autor mit einer entsprechend einschmeichelnden Melodie versieht und deren Refrain oder Chorus hauptsächlich dazu dient, die Massen gefangen zu nehmen. Sind diese Letzteren einmal gewonnen, dann haben auch unsere Verleger gewonnenes Spiel. Diese Lieder werden dann gesummt, gebrummt und mitunter auch gesungen; sie bilden dann ungefähr das musikalische Material für die jeweilige Pantomime. Natürlich gibt es dann auch die ideale Pantomime, wie sie beispielsweise unser Royal Drury Lane Theatre bietet. Dort waltet der geistvolle Dirigenten-Journalist Jimmy Glover seines Amtes. Er hat mir schon oft ein herzliches Lächeln abgerungen, wenn er in seinen Interludes das Kommen des Dämons mit dem Hunding-Motiv ankündigte oder wenn er in geistreicher Weise in seiner Ouvertüre die Rheintöchter „singen" läßt oder geschickt nach einem Song den Walkürenritt folgen läßt, um das Finale umso „origineller" zu gestalten. Die gleiche Ehre der erborgten Motive widerfährt auch im Verlaufe des Abends Bach, Mozart und Mendelssohn, die auch genügend Populäres geschrieben haben, um wenn nötig bestohlen zu werden!

Our latest craze is Rag-Time! Die neueste musikalische Mode drückt sich in Rag-Time aus. Unsere sieben Millionen in London können sich gegenwärtig nicht satt daran hören und unsere vielgeplagten Verleger werden steinreich dabei, ob sie wollen oder nicht. — Was ist Rag-Time zu Deutsch? — Unsinn! oder eine ähnlich zarte Bezeichnung. Dieser eingebildete, neueste musikalische Wert kommt aus Amerika, dem Lande, das täglich die Geburt eines musikalischen Genies erwartet. Und weil die Amerikaner dennoch in Musik machen wollen, erfinden ihre Komponisten ein Ding, dem sie den Kosenamen Rag-Time gaben. So wie man seinerzeit von „dort drüben" den Cake Walk gebracht hat, so importierte man diesmal Rag-Time. Unsere gleichsprachigen Cousins aus Amerika haben ebenso wie die englischen Tonsetzer den Geschmack der Massen studiert; daher erklärt sich denn auch der fabelhafte Erfolg, dessen sich die verschiedenartigen Rag-Time-Melodien erfreuen. Natürlich schmeichelt es den Amerikanern, London erobert zu haben, allein wer den englischen Volksgeschmack näher kennt, der wird das nur selbstverständlich finden. Mit derlei Dingen ist das mächtige London bald erobert.

Sogar das einst stolz dastehende Hammersteinsche Opernheim hat seine Pforten dem Rag-Time und der Kinematographie geöffnet. Herr Hammerstein, der scheinbar unverbesserliche Opernspender, der Mann mit den unmöglichen Opernprojekten, hat so lange in London mit Massenet manövriert, bis ihm, nach authentischen Berichten, vor seinen eigenen Lieblingsplänen angst und bange wurde. Da meldete sich eines Tages Monsieur Fernand Akoun aus Paris und versprach, sich des verwaisten Opernsprößlings annehmen zu wollen. Er brachte genügendes Kapital, genügend Fachkenntnis und viele sagen auch, genügende Ambition mit sich, um das stolze Haus „gehen zu machen" — to make it go, wie man das hier ausdrückt. Die Vorstellungen bieten Vaudeville, Kinematographie, und auch Rag-Time findet seinen verdienten Platz. Die Darbietungen erheben sich kaum auf das Niveau der Mittelmäßigkeit und die Zukunft des gewesenen Opernhauses scheint in keiner Weise gesichert zu sein. Die Jahresrente beträgt fünfzehn Tausend Pfund Sterlinge. Vorläufig reibt sich bloß Herr Hammerstein vergnügt die Hände.

Selbst unser Historisches Opernhaus, Covent Garden, öffnete seine Pforten for a season of animated Pictures. Es wird daselbst seit Wochen Vollmöllers mächtiges Mimodrama „The Miracle" mit Humperdincks herrlicher Musik und einem Chor und Orchester von Zweihundertfünfzig aufgeführt. Das ergreifende Drama mit seinen Massenaufzügen wurde in Wien arrangiert, wo auch die betreffenden Bilder fertiggestellt worden sind. Es ist eine Musterleistung auf dem Gebiete der beweglichen Bilder. Orchester und Chöre sind befriedigend und dss Publikum genießt drei Vorstellungen täglich und füllt das Riesenhaus bis auf das letzte Plätzchen.

Die Zustände in der guten Erziehung unserer musikbeflissenen Massen, unter denen wir hauptsächlich unsere goldene Jugend verstehen, ist zum Mindesten beklagenswert. Alle unsere Volkskonzerte, alle möglichen Versuche durch außerordentliche Billigkeit in den Eintrittspreisen unsere Patrone auf bessere musikalische Wege zu geleiten, scheinen bisher ohne jegliches Resultat zu sein. Die großen Volksmassen wollen eben nicht belehrt sein, sie wollen sich nicht klassischen Traditionen zuwenden; sie suchen einfach Unterhaltung und keine Belehrung. Das liegt so im Wesen der Nation. Ein für seinen Mut und seine unerschrockene Überzeugung nicht hoch genug zu preisender Mann ist Mr. Harold Gorst, der sich jüngsthin im Bechsteinsaale als Vortragender in Wort und Spiel, in letzterem als sympathischer Cellist, recht vorteilhaft einführte. Er sprach über „The Musical Training of Amateurs and Audiences". Es wird vielleicht manchen Leser dieser Blätter interessieren, was Mr. Gorst in seiner Einleitung zu seinem gewählten Thema sagte, und ich glaube nichts Wirksameres tun zu können, als ihn im Original zu zitieren: „We have no national music, we have nothing that can be called a national musical life, our educational methods are utterly bad inasmuch as they aim at false ideals in the shape of diplomas and degrees and do nothing for the development of the imagination, and our Concert-giving of all Kinds is prostituted to the ignoble service of commercialism". Auf Grundlage dieses ziemlich scharfen, wenngleich photographietreuen Bildes unserer „höhern" musikalischen Zustände, schilderte dann der Vortragende in großen Zügen die Art und Weise, wie unsere goldene Jugend beiderlei Geschlechts musikalisch herangebildet wird. Er würzte seinen Vortrag mitunter mit beißender, an Laugenessenz gemahnender Schärfe und Satire; als er schloß, sagte er ungefähr: „Das neue Jahrhundert ist bei uns in England in wahrem musikalischen Sinne vollständig ignoriert worden. Wir müssen vor Allem lernen, wie man guter Musik in unseren Konzerten folgt. Wir müssen einfach lernen, wie man aufrichtig zuhört. Denn ich glaube, in keinem Lande der zivilisierten Staaten sieht man so viel Leute in Konzerten schlafen, wie in London. Möge das neue Jahr uns Heil bringen". Es folgte sodann der Vortrag einiger moderner Cellostücke, die Herr Gorst recht geschmackvoll und unter vollem Beifall seiner zahlreichen Hörer vortrug.

The Guildhall School of Music ist eine der bestgeleiteten Londoner Musikschulen. Ganz besonders schien ihr Prestige gehoben worden zu sein, als in vorigem Jahre Mr. Landon Ronald als Prinzipal eingesetzt wurde, ein Mann, der als Dirigent und Komponist eine erstklassige Stellung einnimmt. Das Institut wird allgemein als Europas größtes Musikheim anerkannt, und von ungefähr viertausend Schülern werden jährlich eine ganz beträchtliche Anzahl von Studenten entlassen, die dann die Musik als Beruf wählen — the enter the profession, wie wir hier sagen. Das große Institut mit seinem Regiment von einheimischen und fremdländischen Professoren, steht unter dem Protektorat des jeweiligen Lord Mayors. Die geschäftliche Kontrolle versieht eine eigens gewählte Sektion aus der Mitte der biedern Stadtväter und die jüngsthin stattgefundene Bechstein-Debatte ist wohl wert, wegen ihres humoristisch angehauchten Teiles hier aufgezeichnet zu werden. Einige Redner ließen bittere Klagen darüber los, daß man in der Schule den fremdländischen Klavieren den Vorzug gebe. „Ist das englische Material etwa schlechter als das deutsche"? ließ sich ein biederer Stadtvater vernehmen. In einer Debatte, die voll von unfreiwilligem Humor war, wurde der Prinzipal, Mr. Landon Ronald — und das ist der Kern der Verhandlung — der schweren Schuld angeklagt, daß er der Firma Bechstein in London den Auftrag gab, vierzig Klaviere für die Guildhall zu liefern, von fünfundachtzig Instrumenten, die die Schule im Ganzen verwendet. Es wurde ganz besonders von einem Redner, der von Beruf Schweinehändler ist, hervorgehoben, daß die englischen Klaviere zumindest so gut, wenn nicht besser klingen als jene Instrumente — „made in Germany." Und als dann im weitern Verlauf der Debatte ein besonders begeisterter Patriot darauf hinwies, — er gehörte im gewöhnlichen Leben der Lederbranche an — daß es hoch an der Zeit wäre, das fremde Element aus der Schule zu eliminieren, da hatte er mehrere Beifallsmurmler auf seiner Seite. Ein wirklich beherztes Mitglied das stets für das Wohl der Schule einsteht, wies darauf hin, daß es nicht nur das „fremdländische" Instrument ist, sondern daß in vielen Fällen die Eltern beim Einschreiben ihrer Kinder den fremdländischen Professor — the foreign Professor — wünschen und daß er in der Lage sei der ehrenwerten Versammlung mitteilen zu können, auf Grund statistischer Zusammenstellung, daß sechzig Professoren der Guildhall in ihren Privathäusern Klaviere aus fremden Ländern besitzen. Diese ziemlich beruhigende Aufklärung von Seite eines Kollegen beruhigte die etwas erhitzt gewordenen Gemüter und die weitern „Redner" begnügten sich mit Stillschweigen, was mehr weltmännischen Takt dokumentierte. So endete ein Schulpatriotismus, der würdig erscheint, einer demnächstigen Revue eingeschaltet zu werden. Dieser speziellen Szene dürfte man dann den Namen anfügen: Eine Szene aus dem Alltagsleben Londons!

Schließlich erzähle ich unsern Lesern eine der letzten Offenbachiaden, die Robert Grau unlängst seinen alten Freunden im New York Club zum Besten gab: Als Offenbach die

Vorstellungen im Madison Square Garden New Yorks dirigierte, leitete Theodor Thomas eine bessere Klasse von Konzerten in der gleichen Metropole. Ein Freund von Thomas und ein großer Verehrer Offenbachs, richtete eines Tages die folgende Frage an Thomas: „Warum setzen Sie denn nicht einmal auch eine Komposition Offenbachs auf Ihr Programm, schon als Zeichen des Respektes für den fremden Künstler"? „Was", schrie Thomas im tempo furioso, „ich soll eine Komposition Offenbachs dirigieren! — niemals würde ich etwas derartig Degradierendes begehen!" — Als dieser wilde Protest dem französischen Maëstro zugebracht wurde, lachte er herzlich und rief: „Bitte, sagen Sie Mr. Thomas, daß ich keinerlei bösartige Gedanken gegen ihn hege. Ganz im Gegenteil. Ich werde mit großem Vergnügen eine Komposition des Herrn Theodor Thomas dirigieren, wenn dieser einmal so weit ist, auch als Komponist vor die Öffentlichkeit zu treten." Die Kunde, so erzählt Grau weiter, wurde tatsächlich Herrn Thomas überbracht. Und seitdem ging Theodor Thomas in das Lager der Schweiger. S. K. Kordy



Die Musik zu Shakespeares Zeit und in Shakespeares Dramen

Unter diesem verlockenden Thema hielt der bekannte und geschätzte Dresdner Pianist und Musikforscher Professor Richard Buchmayer interessante und insbesondere die musikwissenschaftliche Welt näher angehende positive Ergebnisse jahrelanger eifriger Studien verborgen, die er jetzt im Rahmen einer Sitzung der Dresdner Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft zum ersten Male ans Licht der Öffentlichkeit brachte. Er verfuhr dabei nach dem Grundsatze exempla docent und umstellte seine rednerischen Ausführungen mit mannigfachen Vokal- und Instrumentalwerken der in Frage stehenden Zeit als praktischen Beweisstücken.

Zunächst sprach Buchmayer von der Musik der Elisabeth-Zeit. Die englische Musik hatte in den Troubadourgesängen der keltischen Barden bedeutende Ahnherren. Sie entwickelte sich rascher und mächtiger als in irgendeinem anderen Lande, mußte freilich später den Vorrang an die Niederlande abtreten. Bereits im elften Jahrhundert hatte England eine Blütezeit im mehrstimmigen Gesang. Geniale Theoretiker waren von weithin sich erstreckender Wirkungskraft. Die Könige pflegten die Musik an ihren Höfen, und einige von ihnen waren selbst tüchtige Komponisten. Neben der kleinen Orgel kam frühe das bald in allen gebildeten Kreisen gespielte Klavier auf. So hoch entwickelt war die musikalische Kultur, daß Erasmus von Rotterdam das Scherzwort für angebracht hielt: England habe dreierlei vor anderen voraus: die schönsten Frauen, die besten Mahlzeiten, die herrlichsten Gesänge. War die Volksmusik mit ihren prächtigen Liedern und Tänzen selbst (wie nirgends sonst) bei Hofe Gegenstand der Unterhaltung, so gab es keinen Kavalier, der nicht im Spiel eines der damals beliebten Instrumente, der Laute, Gambe etwa, firm und ein leidlicher vom-Blatt-Sänger gewesen wäre. Wie noch nicht lange bekannt, gaben in dem Blackfriar-Theater vor den dramatischen Aufführungen Chorknaben Gesangskonzerte, die von der besten Gesellschaft besucht wurden. Da feierten Madrigale von Dowland, Wilbye, Morley Triumphe. Auch bei den Maskenspielen des Hofes spielte die Musik eine erste Rolle. Es ist größtenteils durch Verdienste Buchmayers ermöglicht worden, nachzuweisen, daß von Englands hochkultivierter Klaviermusik eine bestimmte Linie über den Hamburger Weckmann u. a. zu Seb. Bach führt.

Diese hohe Bedeutung der Musik für das Volks- und Gesellschaftsleben mußte sich naturgemäß in der zeitgenössischen Kunst, insbesondere in der theatralischen, abspiegeln. Keiner der englischen Dichter von damals hat aber die Musik so stark als Mithelferin in Anspruch genommen, so hoch und verständig von ihr gedacht und gesprochen, als Shakespeare. Diese Erkenntnis ist nicht neu, und es hat bereits mehrere tüchtige Forscher gegeben, die die Beziehungen Shakespeares zur Musik ins Auge faßten. Freilich aus mannigfachen wissenschaftlichen Gründen nicht einwandfrei; so gibt Chappells bekannte Sammlung u. a. die Beispiele mit schlechten Harmonisierungen. Die Begeisterung Shakespeares für die Musik war so groß, daß man sie fast zum Beweise dafür nehmen könnte, daß Bacon eben doch nicht der Verfasser der Shakespeareschen Dramen sei. Denn der geniale Philosoph und Naturforscher äußert sich wegwerfend über die Volksmusik, die er kindisch und gemein nennt, während Shakespeare tüchtige Stücke auf sie hält. Wenn Shakespeare vielleicht auch nicht der gebildete Sänger war, als den manche ihn hinstellen, so war er entschieden ein außergewöhnlicher Musikkenner. Zahlreiche Zeugnisse dafür finden sich in seinen Werken. Er spricht nicht nur ganz allgemein von den Segnungen der Musik, die irre Fantasien heile, Schmerz, Trauer und Kummer auflöse, des Menschen Herz überhaupt erfreue; er geht hin und wieder auf einzelne Fragen des Musikbetriebes, des Unterrichtes, der musikalischen Tänze mit einer Gewandtheit und Sicherheit ein, die durchaus den vorzüglich orientierten Kenner verrät, der gelegentlich, wie in der großen Trinkszene in „Was ihr wollt", sogar vor der Parodierung eines bekannten Stückes nicht zurückschreckt. Das für die Praxis wichtigste Ergebnis der neuen Buchmayerschen Forschungen war der Nachweis, daß Schlegel Tiecks bewährte Übersetzung in vielen Punkten, wo Shakespeare musikalische Dinge berührt, aus Unkenntnis der damaligen englischen Musikverhältnisse fälscht. Wenn der Dichter von broken music spricht, so ist damit eine Instrumentalmusik von Violinen, Lauten und kleinen Orgeln gemeint im Gegensatz zum whole consort, der die Ausführung durch einen Chor von Violinen allein bedeutet; Schlegel übersetzt (in „Troilus und Cressida") für broken music = eine vorzügliche, fugierte Musik. So beweist Schlegel gleichfalls Unkenntnis bei der Uebertragung der Musikunterrichtsstunde in der „Widerspenstigen Zähmung", wo er von einer Lautenbesaitung und -Stimmung spricht, die es in Wirklichkeit nicht gegeben hat. Noch viele solcher Beispiele führte Buchmayer an.

Die Musik zu Shakespeares Dramen, Lieder für eine Singstimme, Duette, Catches für vier Bässe („Wie es Euch gefällt") und Bühnenmusik im allgemeinen ragt nicht über den Wert anderer damaliger Kompositionen hinaus, wenn auch Musiker von Rang sich mit ihr befaßten und Sakespeare immer eine gute Wahl traf. Auf die Bühnenanweisung: Music folgte meist irgendein Instrumentalstück, vielleicht eine Pavane oder sonst ein passender Tanz. Dreimalige Trompetensignale zeigten den Anfang des Spiels an, dessen Zwischenakte meist mit Tänzen ausgefüllt wurden. Das Bühnenorchester bestand oft aus zahlreichen Instrumentalisten mit Regals, Cornets, Violen und Lauten. Merkwürdigerweise kommt das Klavier in den Dramen nicht vor; wird auch kaum erwähnt. Die wegen ihrer ermüdenden Wiederholungen derselben Weise durch zahlreiche Strophen gefürchtete und bespöttelte Ballade wird auch bei Shakespeare öfters zum Gegenstand des Witzes. Von den 58 in den Dramen vorkommenden Liedern und Gesängen sind freilich nur 20 unverletzt auf uns gekommen. Die Frage, ob es nun nötig oder erwünscht sei, die Originale bei Shakespeare-Aufführungen wieder zu benutzen, will Buchmayer weder unbedingt bejaht, noch verneint wissen. Eine historisch strenge, vielleicht auch Instrumente damaliger Zeit benutzende Aufführung mag natürlich mannigfache Reize haben; aber es ist die Frage, ob diese und die so ausgeführte Musik für die dramatischen Wirkungen des Dichtwerkes in unserem Sinne günstig ist.

An den musikalischen Aufführungen, die Vokalwerke für gemischten Chor, zahlreiche Klaviervorträge Buchmayers (Tänze, Maskeradenvertonungen u. a.), die erhaltenen Lieder, Duette, Terzette und Quartette aus den Schauspielmusiken und schließlich noch Bühnentänze für Streichorchester brachten, wobei denn auch Buchmayers Lüneburger Funde zur bedeutsamen Geltung kamen, beteiligten sich der Chorgesangverein, eine stattliche Anzahl Dresdner Sänger und Instrumentalisten.

Dr. Georg Kaiser

Rundschau

Oper

Barmen Die vom Hofrat Otto Ockert geleitete Barmer Bühne bot im Dezember ein reichhaltiges Repertoir, außer dem Ring wurde gegeben: Tannhäuser, Hänsel und Gretel, Königskinder, Carmen, Undine, Mignon. Abgesehen von einem Gastspiel, das Hans Nachod (Kiel) auf Anstellung gab, waren sämtliche Rollen nur mit eigenen Kräften besetzt. Mit fester und sicherer Hand führt Kapellmeister Robert Heger den Taktstock die Regie Franz Heydrichs schuf farbenprächtige und stimmungsvolle Bilder. Margarete Kahler lieh der Brünnhilde leidenschaftliche Glut der Darstellung und die stimmlichen Vorzüge

ihres weithin tragenden Organes. Fritz Büttner verstand sich mit den Partien des Siegmund und Siegfried gut abzufinden, die Schmiedelieder gelangen ihm vortrefflich. Von hohen künstlerischen Fähigkeiten zeugte der Alberich und König Gunther Maly Mottas. Auch die kleineren Partien befanden sich in guten Händen, so daß die Gesamtaufführung einen sehr erfreulichen Eindruck hinterließ. H. Oehlerking

Kopenhagen Endlich einmal wieder eine Opern-Neuheit und außerdem eine einheimische! Ganz „neu" war diese Neuheit gewiß nicht, denn „Die Nachtigall" von Aug. Enna wurde so viel ich weiß, schon vor mehreren Jahren komponiert und später umgearbeitet — doch auf der Bühne erschien sie zum ersten Mal im vergangenen November. Die Erst-Aufführung, glänzend von Herrn Carl Nielsen geleitet, brachte dem Komponisten einen Triumph ein; er wurde, was hier sehr selten ist, vom Publikum hervorgerufen und erschien am Kapellmeisterplatz — auf der Bühne erscheinen durfte er nach d. Reglement des Kgl. Theaters als nicht-Ausübender nicht! Leider scheint es ein Pyrrhus-Sieg zu sein. Sehr bald flaute das Interesse des Publikums ab und „Die Nachtigall" scheint schon so ziemlich von dem Repertoire verschwunden zu sein. Hauptgrund dazu ist gewiß der äußerst mittelmäßige und verworrene Text, der ohne Fantasie und Märchenstimmung eine Märchenidee von H. C. Andersen benutzt, ohne sie auszunutzen oder poetisch zu machen. Die Musik von Enna ist gewandt und gefällig, wirkungsvoll, aber zu dickblütig orchestriert: sie entbehrt auch der Eigenart.

Die folgende Zeit nahm das Gastspiel unseres sehr beliebten Tenoristen Wilh. Herold in Anspruch; eine solche Periode bringt gewöhnlich nichts neues, das Publikum will den geschätzten Gast in den altbekannten „Treffern" hören — eine Wiederaufnahme von Interesse zeitigte indessen das Gastspiel: Carl Nielsens Oper „Saul und David", die aber weniger zog als die „Carmen", „Aida", „Tosca" etc. trotz ihres musikalisch hohem Wertes. Übrigens hat unsere Oper augenblicklich einen schweren Stand, wegen der langen und ernsten Krankheit des ersten Kapellmeister F. Rungs, die ihn zu einem immer noch andauernden Urlaub zwang. Wilh. Behrend

Prag Böhmisches Nationaltheater. Am 19. Dezember wurde Zdenko Fibichs Oper „Der Sturm" in einer vollständig neuen Einstudierung und szenischen Ausstattung aufgeführt. Seit ihrer Uraufführung (1. März 1895) erlebte die Oper nur 14 Wiederholungen und erst nach mehr als 17 Jahren ihre Wiederaufnahme ins Repertoir.

Nach den tragischen Bühnenwerken „Die Braut von Messina" und der Trilogie „Hippodamia" wandte sich Fibich zur Märchenoper, deren Libretto nach Shakespeares gleichnamigem Lustspiel der vor kurzer Zeit verstorbene Dichter Jaroslav Vrchlický verfaßte. Obzwar Fibich Tragödie und Ballade viel näher lag, so gelang es ihm, sich auch auf dem Gebiete des musikalischen Märchens zu bewähren. Daß er sich mit dem „Sturm" längere Zeit befaßte, beweist seine sinfonische Dichtung „Der Sturm" (1880), deren Motive Fibich für seine spätere Oper verwendete; hauptsächlich aber findet man sehr viel von seiner Opernmusik in der berühmten Klaviersammlung „Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen", dem Tagebuche des Meisters aus den 90er Jahren. Die Musik hat ihre Vorteile besonders in der feinen Instrumentation; ich nenne hier z. B. das wunderschöne Vorspiel zum 3. Akt, welches die verzauberte Insel und seine Bewohner vortrefflich darstellt. Die Oper, deren Musik an ihrer Frische und Wirksamkeit auch heute nach mehreren Jahren nichts verlor, wurde seiner Zeit besonders durch die spätere Oper Fibichs „Šárka", deren Musik allerdings höher steht und deren Handlung aus der heroischen Zeit der böhmischen Mythologie mehr zusagte, verdrängt und dürfte heute, wo Fibichs Musik nicht mehr wie früher als schwer verständlich und unzugänglich beurteilt wird, ihren festen Platz im Repertoir einnehmen. Bis auf Herrn Kliment, der wie bei der Erstaufführung ein vorzüglicher Kaliban gesanglich sowie darstellerisch blieb, wurden sämtliche Rollen neu besetzt. Von den Solisten waren besonders Frl. Šlechtova (Ariel) und Herr Emil Burian (Prospero) hervorragend. Die Oper leitete der Kapellmeister Herr Brzobohatý, der nach jedem Akt mit stürmischem Beifall bedacht wurde.

Fibichs musikdramatische Werke haben, trotzdem ihr musikalischer Wert ein hochbedeutender ist, noch immer nicht die verdiente allgemeine Anerkennung gefunden. Das Publikum selbst ist zwar jetzt nicht mehr gegen Fibichs Kunst so kühl wie früher; genügende Beweise sind die Erfolge der unlängst rehabilitierten Opern „Šárka", „Hedy" und „Die Braut von Messina." Es ist nun auch die Pflicht des Nationaltheaters, dafür zu sorgen daß Fibichs Werke durch häufige Wiederholungen verdiente Verbreitung finden, denn es ist wirklich zu bedauern, daß so viel schöne Musik im Theaterarchiv liegen muß! L. B.

Weimar Im Großherzoglichen Hoftheater fand am 9. Januar die Uraufführung der Oper „Lanval" von Pierre Maurice statt. Zu diesem zweiten Werke des Komponisten — „Misé Brun" hieß die erste Oper, die im Hoftheater gegeben wurde — hat ein Heldengedicht der Marie de France aus dem 13. Jahrhundert die Anregung gegeben. Lanval, ein tapferer, in Kämpfen erprobter Ritter, ist bei seinem Herrn, dem König Arthur, in Ungnade gefallen. In seiner Trauer über das ihm geschehene Unrecht begegnet ihm eine zauberhafte Person, die sich Lyliane nennt. Diese sendet zwei geheimnisvolle Botinnen zu Lanval, den sie zu ihr führen, damit er von ihrer Zaubermacht gebannt, nicht nur Trost und Liebe an ihrer Seite findet, sondern auch die Ehre seines Namens wieder erhält. Lanval darf indessen niemandem sein Glück erzählen, seine Begegnung mit Lyliane nie verraten. So kehrt er an den Hof zurück, wo die Gattin des Königs Guinèvre in Liebe zu ihm entbrennt und ihm das Gefühl nicht nur nicht verschweigt, sondern ihn auch zum Treubruch verleiten will. Lanval indessen will nichts davon wissen, er gesteht die Liebe zu einer Unbekannten, vor deren Schönheit die aller anderen Frauen erblassen müßte, und bringt dadurch die Königin in maßlose Wut. Sie klagt den Ritter beim König an, er habe sie zum Treubruch verleiten wollen, und erreicht durch ihr falsches Zeugnis, daß der König den Ritter zum Tode verurteilt, wenn er nicht innerhalb drei Tagen den Beweis erbringt. daß er mit Recht ein Wesen gepriesen habe. das durch seine Schönheit alle anderen Frauen des Reiches überstrahle. Lanval wird sich jetzt bewußt, daß er durch das Geständnis, mit dem er das Geheimnis Lylianes preisgegeben, eine Schuld auf sich geladen. und daß er nur durch den Tod das begangene Unrecht sühnen kann. Doch diese Schuld wird ja ausgelöscht, durch seinen Entschluß, sein Leben für Lyliane zu opfern. Dadurch macht er sich fähig, die Reinheit wiederzuerlangen, so daß Lyliane ihn selbst retten kann. Diese erscheint auch inmitten des Hofes und entwaffnet durch den Anblick ihrer Schönheit Lanvals Richter. Vom Jubel des Volkes geleitet, zieht er frei ab.

Die Musik von Pierre Maurice weist in dem Bestreben, den fremdartigen Grundton des Mythos festzuhalten, vornehmlich lyrische Momente auf. Hierauf scheint der Komponist weit mehr Gewicht zu legen, als auf die Charakterisierung der handelnden Personen in ihren gegensätzlichen Eigenschaften. Sind diese weniger scharf gezeichnet, so gibt das stark hervortretende lyrische Element, das den Grundzug des Stoffes ausmacht, reichlich Gelegenheit zu nicht uninteressanten Klangbildern und trotz des Fehlens der langen Linie — der Komponist arbeitet mit nur kurzen Motiven — birgt die Partitur manches Stimmungsreiche und koloristisch Reizvolle. Daß die Musik nicht immer den innerlich belebten Fluß zeigt, liegt teilweise an der Ruhelosigkeit, mit der die Motive hin und her geworfen werden, an dem ständigen Modulieren einer scheinbar kaum beendeten Phrase, ehe sie sich entwickelt hat, so daß der Begriff einer Tonalität nur zu selten fühlbar wird. Am meisten leiden dadurch die Gesangstimmen, die sich nicht frei genug entfalten können. Diese werden zum Glück selten vom Orchester gedeckt, das in seiner Behandlung und in der Verwebung der Motive untereinander manches interessante Bild in harmonischer und klanglicher Beziehung gibt. Am vorteilhaftesten heben sich die schwierigen Gesänge der Botinnen heraus, die in ihrer Einkleidung durch das Orchester von guter Wirkung sind. Einen mehr dramatischen Ton schlägt die Musik erst im zweiten Akt an. Hier erscheint sie innerlich belebter und größer und in weichen Akkorden klingt das Werk aus, nachdem der wirkungsvolle Eintritt der Lyliane den Ausgang des Konfliktes herbeigeführt hat.

Die Aufführung war in jedem Betracht vorzüglich vorbereitet. Treffliches bot das Orchester unter Hofkapellmeister Raabe, der dem Ganzen ein sicherer und umsichtiger Führer war und die Hauptakzente aufs beste zu unterstreichen wußte. In den Hauptrollen waren es Frl. Beatrice Gjertsen und Herr Benno Heberl, die ihre besten Kräfte für das Werk einsetzten, in kleineren Partien Frl. Keßler und Herr Mang. Besonderes Lob verdient die Ausführung der schwierigen Gesänge der Botinnen durch die Damen Thomasius und Jung, nicht minder die Chöre, die vom Chordirektor Saal trefflich studiert waren. Auf Ausstattung, Dekorationen und Kostüme hatte man die peinlichste Sorgfalt verwendet, es waren geradezu prachtvolle

Bühnenbilder, die geschaffen wurden und die ganze Inszenierung zeigte die glückliche Hand des für die Regie verantwortlich zeichnenden Generalintendanten Herrn v. Schirach. Der Beifall war nach dem ersten Akt sehr schwach, nach dem zweiten freundlicher und wärmer, so daß am Schluß der Vorstellung der anwesende Komponist sich vor der Rampe zeigen konnte, mit ihm der Dirigent und die Hauptdarsteller.

Gustav Lewin

Konzerte

Barmen Die Dezember-Soiree von Frau Ellen Saatweber-Schlieper (Barmen) stellte uns die dänische Sängerin Ellen Beck und den Meininger Cellisten Piening vor. Ellen Beck verfügt über ein besonders kräftiges Organ und eine wohl ausgebildete Atemtechnik. Außer Liedern in ihrer Muttersprache, trug sie mit vielem Beifall Sachen von Gluck, Haydn, französische Lieder von Martini, „Befreit" und „Heimliche Aufforderung" von R. Strauß vor. Die Konzertveranstalterin begleitete in bekannter Meisterschaft dem geschätzten Meininger Künstler die Cellosonate Emoll Opus 38 von Joh. Brahms und die Adur Sonate Opus 69 von L. van Beethoven.

Als Weihnachtskonzert gab Hermann Inderan mit dem Barmer Volkschor Händels „Messias" in Chrysanders Bearbeitung. Der Chor sang tonrein und mit angemessener dynamischer Schattierung. Aus dem Solistenquartett leuchtete die Sopranistin Birgit Engell hervor.

Das Barmer Streichquartett (Körner, Piper, Siewert, Fähndrich) machte uns mit dem vor einiger Zeit aufgefundenen Duett mit 2 obligaten Augengläsern von Beethoven bekannt: ein humorvoller Satz für Bratsche und Cello. Durch Sauberkeit der Technik und feinfühlige, geistige Ausdeutung zeichneten sich die Vorträge des Amoll Quartettes, Opus 132 des Bdur Trios Opus 97 von Beethoven aus.

H. Oehlerking

Berlin Das 3. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde war Bach, Beethoven und Brahms gewidmet. Der große Thomaskantor war mit seinem zweiten Brandenburgischen Konzert (Trompeten-Konzert Fdur), Beethoven mit dem prachtvollen Esdur-Klavierkonzert vertreten, dessen Solopart Frau Terese Carreño klar, mit lebendigem Ausdruck und edler Tongebung spielte, und Brahms endlich krönte mit seiner kraftvollen Cmoll-Sinfonie das Konzert. Die Ausführung unter Fritz Steinbachs impulsiv belebter, zielsicherer Leitung entsprach den weitgehendsten Ansprüchen. Aus der Sinfonie seien namentlich das Andante sostenuto und das Finale hervorgehoben. Jenes kam mit großer Innigkeit, dieses mit unvergleichlicher Feinheit im Aufbau und fortreißendem Schwung zur Wiedergabe, zum Schluß einen Sturm des Beifalls entfesselnd.

Frau Maikki Järnefelt gab einen Liederabend im Beethovensaal. Die geschätzte Sängerin, eine der erfreulichsten Erscheinungen in unserem überreichen Musikleben, sang Lieder und Gesänge von Scarlatti, Pergolesi, Brahms, H. Wolf, Juon und einigen nordischen Autoren, wie Järnefelt, Palmgren, Sibelius und Sinding. Ihre schöne, in allen Lagen ebenmäßig entwickelte Sopranstimme ist besonders im Piano von großem Reiz; ihre Sprachbehandlung ist ausgezeichnet, der Vortrag warm, geistig lebendig. Was hier und da an den Darbietungen der Sängerin unkünstlerisch wirkte, war, daß sie des öfteren die hohen Töne stark forcierte. In Herrn S. Palmgren hatte die Konzertgeberin einen sehr aufmerksamen und feinfühligen Begleiter zur Seite.

Einen freundlichen Erfolg erzielte die junge Geigerin Carmen Delprat, die sich am selben Abend in der Singakademie mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters hören ließ. Zu ihren Darbietungen gehörte u. a. Mozarts Adur-Konzert, das sie mit angenehmem, klarem, wennschon nicht besonders großem Ton und anzuerkennender technischer Sicherheit recht ansprechend zu Gehör brachte. Musikalisches Verständnis und vorgeschrittenes Können bekundete ebenso weiterhin die Wiedergabe des Vieuxtempsschen Dmoll-Konzertes. Von ihrer Weiterentwicklung dürfte Gutes zu erwarten sein.

Von dem Klavierabend des ausgezeichneten Pianisten Josè Vianna da Motta konnte ich nur die Mozartschen Variationen über ein Thema aus Glucks „Pilgrime von Mekka", Präludium, Choral und Fuge von C. Franck und J. Albeniz' „La Vega" hören. Kraft und Leben in der Auffassung, sieghafte Technik. Francks feinsinniges, kunstvoll gestaltetes Werk habe ich nur selten bei so glänzender Überwindung aller Schwierigkeiten gehört; ein großer Zug ging durch die Interpretation.

Helene Morsztyn, deren Klavierabend im Blüthnersaal stattfand, ist auf dem rechten Wege; sie hat sich stetig zu größerem Können, zu tieferem Verständnis ihrer Aufgabe weitergearbeitet. Sie interessierte auch diesmal mit ihren verschiedenartig stilisierten Vorträgen in hohem Maße. Als hervorragende Leistungen erschienen mir Mendelssohns „Variations sérienses" und Schumanns „Toccata."

Das erste Konzert von Terese und Artur Schnabel war ein schön gelungener Schubert-Abend, an dem Artur Schnabel die reizvolle Fantasie-Sonate (op. 78) wundervoll interpretierte und Frau Schnabel des Meisters Liederzyklus „Die Winterreise" mit der ihr eigenen Innerlichkeit der Auffassung und Schönheit der Tongebung vortrug. Eine von der Natur mit schönen stimmlichen Mitteln begabte Sängerin lernte man in der Mezzosopranistin Julia Hostater kennen. Ihr fast Altklang besitzendes, umfangreiches und sonores Organ erwies sich zudem gut geschult, so daß die Wiedergabe einer Anzahl Gesänge von Brahms, H. Wolf, Duparc (Elegie) und Debussy einen sehr günstigen Eindruck hinterließ, um so mehr, als auch der Vortrag der Sicherheit und des musikalischen Empfindens nicht ermangelte. Herr Fritz Lindemann assistierte als vorzüglicher Begleiter.

Der Violinist Hugo Lederer brachte unter pianistischer Beihilfe von Herrn Theodor Prusse u. a. das Mozartsche Ddur-Konzert und das erste Konzert (Gmoll) von Bruch zum Vortrag. Herr Lederer hat noch an seiner Ausbildung zu arbeiten; sein technisches Können ist ansehnlich entwickelt, bis zur absoluten Sicherheit aber noch nicht gediehen. Der Tongebung fehlt Schönheit und Sauberkeit, dem Vortrag Temperament.

Im Klindworth-Scharwenkasaal konzertierte Frl. Paula Nivell, eine mit einer hellen leichten Sopranstimme begabte Sängerin. In einer Reihe Lieder und Gesänge von Schubert und Mozart, die ich hörte, berührte die einfache und natürliche Art des Vortrages recht sympathisch.

Der französische Violoncellist Jacques Gaillard zeigte sich in seinem Konzert im Beethovensaal, wo er die Violoncellkonzerte in Ddur von Haydn, Dmoll (op. 119) von Saint-Saëns und Tschaikowskys Rokoko-Variationen (op. 33) spielte, als ein hervorragender Künstler seines Faches. Einen schönen kernigen Ton zieht er aus seinem Instrument; seine Technik ist außerordentlich entwickelt, schier vollendet, der Vortrag offenbarte viel Feingefühl und gesundes musikalisches Empfinden. Es war eine Freude, dem Künstler zuzuhören.

Adolf Schultze

Alice Ripper (Klavier Abend am 10. Jan.) maß ihre starke künstlerische Individualität an bedeutenden Aufgaben. Das Amoll-Konzert von Bach-Stradal zeigte sie technisch wie musikalisch als reife Pianistin.

Vom Ševčik-Quartett hörte ich an seinem 2. Kammermusik Abend ein Mozartsches Streichquartett in Cdur, das mit großer Frische und Lebendigkeit, dabei tonschön vorgetragen wurde.

Louis Arens verfügt über eine umfangreiche, baritonal gefärbte Tenorstimme, welcher er in der mezza voce fein nüancierte Wirkungen abzugewinnen weiß. Der Übergang nach dem forte jedoch ist unvermittelt, und dieses selbst besonders in der Höhe gewaltsam und etwas grob. Nach einigen zum Teil sehr interessanten Vertonungen seiner russischen Landsleute gab er alt-russische Volkslieder zum besten, welche er auf einem kleinen tragbaren Tasteninstrument selbst begleitete. Dann, huldigte er dem deutschen Schubert (Schwanengesang). Seine Aussprache ist bis auf verschwindend kleine Unebenheiten anerkennenswert klar und sein Vortrag paßte sich dem deutschen Empfinden recht glücklich an.

Sehr erfolgreich war William Pitt Chaintham an seinem Lieder-Abend in der Sing-Akademie. Sein schönes, edel gebildetes Organ hielt sich diesmal von technischen Manieriertheiten frei, seine Sprachbehandlung ist mustergültig, und wenn ihm zwar in Brahms' „Auf dem Kirchhof" ein restloses Erschöpfen im Ausdruck noch mangelt, so gelangen Lieder leichteren Genres, wie „Mein Mädel hat einen Rosenmund" ganz entzückend. Auch französische Sachen von Massenet, Fauré und Chaminade sang er mit viel Anmut.

Der Pianist Georg Grundlach steht mit seinem Können auf solidem Boden, ohne jedoch tiefere Wirkungen erzielen zu können. In Paul Ertels kontrapunktisch fein gearbeitetem Praeludium und Arie aus der Ddur-Suite hätte das Thematische plastischer, der Rhythmus gefestigter sein können, manches Gute bot er mit der Giga con Variazioni von J. Raff, einem selten gehörten etwas abgegriffenes Stück.

K. Schurzmann

Halle a. S. Hier veranstaltete Prof. Hans Winderstein mit seinem Orchester das 100. Sinfoniekonzert. Die Windersteiner haben in Halle während der langen Jahre ihres regelmäßigen Herkommens (seit 1896) musikalisches Bürgerrecht erworben und sozusagen „Kulturarbeit" geleistet. Das wurde an dem Jubiläumsabend laut und herzlich anerkannt, teils durch Ovationen — teils durch sinnige Aufmerksamkeiten für den hierorts sehr beliebten Dirigenten. Das Programm brachte in gediegener Ausführung Mozarts D dur-Sinfonie, Tschaikowskys 3. Suite und die Tannhäuser-Ouvertüre. Die Dresdener Primadonna Margarete Siems glänzte als bedeutende Koloratursängerin, scheiterte aber fast gänzlich an dem ernsten Liede. Um das Arrangement der sämtlichen 100 Winderstein-Konzerte hat sich die Hofmusikalienhandlung von Heinrich Hothan (Halle) besondere Verdienste erworben.

P. Kl.

Leipzig An natürlicher Begabung für die Technik des Klavierspiels werden nur ganz einzelne an Wilhelm Backhaus herankommen, wenn ihn auch die einen an Glanz übertreffen, die andern ihm an Zuverlässigkeit gleichkommen werden. Aber kaum einer wird ihm das eigentlich Pianistische streitig machen können, das darin beruht, daß, wie man wohl sagen darf, das Klavier seine ganze Persönlichkeit gewissermaßen ergänzt. Ich hörte von ihm in seinem Konzert eine Caprice von Saint-Saëns über Glucks Ballettmusik aus Alceste, Beethovens Es dur-Sonate aus op. 81 und R. Volkmanns Variationen über ein Thema von Händel. Wenn die musikalische Ausdeutung des Spielers mit seinen technischen Eigenschaften gleichen Schritt hielte, wäre er der bedeutendste lebende Pianist. Vor allem ward uns der Prüfstein Beethoven zum Stein des Anstoßes. Seiner reichen Menschlichkeit gegenüber blieb er manches schuldig, vor allem auch wohl deshalb, weil es ihm nicht gegeben zu sein scheint, befangen von einiger blasierten Müdigkeit, wie ein Mensch zu Menschen zu sprechen.

Dr. Max Unger

Der vierte Kammermusik-Abend des Sevcik-Quartetts brachte unter Mitwirkung der Pianistin Rebecca Burstein das A moll-Trio für Klavier, Violine und Violoncell von P. Tschaikowsky. Das klangreiche, echt slavischen Charakter tragende Werk, das sich durch gehaltvolle Arbeit und melodischen Reiz auszeichnet, erfuhr eine gut vorbereitete Wiedergabe. Die junge Pianistin war ihren Kunstgenossen eine sehr tüchtige und zuverlässige Partnerin; ihr fein abgetöntes Spiel war rhythmisch fest gefügt und ließ auch eine wohlgepflegte und solide Technik erkennen. Es ist deshalb für die Zukunft Schönes von der Künstlerin zu erhoffen. Eine willkommene Gabe war ferner das anmutige, frisch empfundene Streichquartett in Es dur von Karl Dittersdorf; trotz seiner altväterlichen Gewandung verdient es mit Recht noch heute gehört zu werden. Die Krone des Programms war aber Brahmsens Streichquartett in A moll, das klanglich und im Ausdrucke ganz vorzüglich wiedergegeben wurde, schade nur, daß dem Zusammenspiel zuweilen die wohltuende Ruhe fehlte.

Das Programm des fünften Abonnements-Konzertes der Musikalischen Gesellschaft wies diesmal nur Werke alter Meister auf. Nach Händels anmutig heiterem Concerto grosso (F dur, Nr. 9) folgte des Meisters Solo-Kantate „Delirio amoroso" für Sopran. Die Solistin, Maria Carloforti, stand vor keiner leichten Aufgabe, namentlich schien ihr die hohe Tonlage, in der sie nicht ganz intonationssicher war, Schwierigkeiten zu bereiten. Im allgemeinen zeigte sie sich ganz den Anforderungen gewachsen; ihr wohlgebildetes Stimmorgan hat vollen sonoren Klang, die einzelnen Töne sind schön abgerundet und gänzlich frei von harten Konturen. Der Gesamteindruck ihrer Vorträge war daher ein recht günstiger. Außer einem Konzert für vier Klaviere von Vivaldi, das von den Professoren Fritz von Bose und Jos. Pembaur, sowie deren Gattinnen mit feinem musikalischem Schliff gespielt wurde, hörten wir noch die Serenade Nr. 6 für zwei kleine Orchester von Mozart und dessen Es dur-Konzert für zwei Klaviere, das von den Herren von Bose und Pembaur mit unübertrefflicher Klarheit der Gestaltung zum Vortrag kam. Den Schluß des überreichen Programms bildeten mehrere Ballettstücke von J. A. Hasse. Die kleinen einfachen Kompositionen sind edel geformt und äußerst interessant instrumentiert. Bald gleiten Violine und Oboe graziös über ruhig dahinschreitende Baßtöne, dann vermischen sich groteske Fagottstellen mit langgezogenen Terzen-, Quinten- und Sextenklängen der Hörner, denen damals noch die Ventile fehlten. Am eigenartigsten wirkt jedoch das viel belächelte Cembalo, ohne das aber eine echte und rechte Darstellung solcher Musik undenkbar ist. Für die charakteristische und sorgfältige Wiedergabe des Programm-Inhaltes wurde dem trefflichen Dirigenten Herrn Dr. Göhler, den Solisten wie auch dem Orchester lebhafte Beifall gespendet.

Als ein trefflicher Pianist darf Emanuel von Hegy gelten, der sich im Kaufhaussaale mit einer Anzahl guter Kompositionen vernehmen ließ. Neben hoher musikalischer Intelligenz besitzt der Künstler einen fein kultivierten Anschlag und eine bewundernswerte Technik. Ein Berufensein zum Beethoven- und Schumann-Interpreten vermochte er allerdings noch nicht recht darzutun; das schöne Andante in F dur von Beethoven haben wir selten in einer so kühlen und nüchternen Art gehört. Recht gut gelangen aber die „Quatre pièces en forme d'une Suite ancienne" von Enrico Bossi, und noch besser die Stücke der ungarischen Komponisten: Gnomenkampf von Chován und eine Rhapsodie von Szendy. Die zahlreich erschienenen Zuhörer, unter welchen sich anscheinend viele Landsleute des ungarischen Künstlers befanden, zollten stürmischen Beifall.

Maria Cervantes eröffnete ihren ersten Klavierabend im Feurichsaale mit Beethovens F moll-Sonate. Die geringe Anlage der Künstlerin für den hohen Stil lassen sie nicht für bedeutende Aufgaben prädestiniert erscheinen, sie spielte zu weichlich und verständnislos; auch technisch war sie ihrer Aufgabe nicht gewachsen. Besser gelangen ihr einige Chopin-Kompositionen die sie mit sympathischem Tonanschlag und in guter musikalischer Auffassung spielte. Das Programm wies noch Stücke von Franz Liszt, W. Niemann, J. Albénitz u. a. auf, die wir aber nicht mehr hörten.

Oscar Köhler

München In jedem Konzertsaal sieht es für Uneingeweihte an jedem Abend der Saison so aus, als habe wenigstens der eine oder der andere an der Veranstaltung beteiligte Künstler einen „großen Erfolg"; an jedem Abend in jedem erleuchteten Konzertsaal — das macht pro Woche bei uns etwa 18 große Erfolge. Wenn dem in Wahrheit so wäre, dürfte die Geduld des verehrten Lesers wohl beträchtlich auf die Probe gestellt werden, wollte ich der Gerechtigkeit halber den Lobespsalm ad infinitum anstimmen. Jedoch —; erstlich sorgt die Erkenntnis des überflüssigen Beginnens, Eulen nach Athen tragen zu wollen, für wesentliche Verminderung der zur Aufzählung vorliegenden Namen; also seien regelmäßig wiederkehrende Berühmtheiten wie Lilli Lehmann, Wüllner, Kreisler, Pembaur, van Rooy, „die Böhmen", das Klingler-Quartett und mehrere in den verschiedenen Fächern gleichrangierende Kollegen außer Diskussion gestellt. Zweitens heißt's in den Konzertsälen oft genug wie bei Fr. Reuter: „Dat is nich so, dat let man so!" — weshalb eine vielköpfige Gruppe aus der Liste ausscheidet. Drittens konnte ich naturgemäß infolge von Kollisionen eine größere Anzahl von Konzerten nicht besuchen, was mir deren Erwähnung, soweit ich meine Plätze nicht mit aufmerksamen Ohren resp. gleichgesinnten Köpfen besetzen konnte, unmöglich macht.

Das Capet-Quartett, das Stuttgarter Trio, Maria Philippi, Walter Lampe, der Harfenist Magistretti, Richard Rettich (einer unserer allerbesten Geiger), die bekannte Pianistin Sandra Droucker, der Violinvirtuose Berkowski sollen vornehmlich hochstehende Leistungen geboten haben. Jan Sickesz, den ich in seinem dieswinterlichen Klavierabend hörte und welchen ich als einen der respektabelsten hier lebenden Pianisten bezeichnen möchte — Anschlag und Technik sowie Rhythmik sind brillant — soll im Volkssinfoniekonzert des Konzertvereins unter Prills Leitung sich verdientermaßen einen wahren Erfolg mit Beethovens Es dur-Konzert erspielt haben. Am gleichen Ort spielte Lonny Epstein Mozarts Es dur-Konzert ohne die erforderliche blühende Tonrundung und tiefere Gestaltung, aber mit großer Gewandtheit und Präzision. Max Orobio de Castro imponierte in jeder Beziehung mit seiner daselbst gern begrüßten Wiedergabe von d'Alberts Cello-Konzert, wie auch Erhard Heyde's Interpretation von Beethovens Violinkonzert im Volkssinfoniekonzert wiederum starke Anziehungskraft ausübte. Aus den vielseitigen Programmen dieser glänzend besuchten Konzerte sind Tschaikowskys Manfred-Sinfonie, das prachtvolle Concerto grosso A moll von Ant. Vivaldi (Bearbeitung von Sam Franko) und Beethovens „Egmont-Musik" hervorzuheben. — Einen Abend, an dem ausschließlich Münchener Komponisten zu Wort kamen, veranstaltete der Richard-Wagner-Verband Deutscher Frauen. In Auswahl wie in Ausführung gab es da viel des Guten. Zum Besten in jeder Hinsicht gehörte die Eröffnungsnummer: die Wiedergabe des langsamen Satzes aus Friedrich Kloses Es dur-Quartett durch das treffliche Heyde-Quartett. Tiefen Eindruck machten wieder Courvoisiers Werke, diesmal seine von Frau Langenhan-Hirzel bewunderungswürdig gespielte Passacaglia und Fuge op. 20 für

Klavier (Manuskript) und 2 Michelangelo-Sonette, um die sich er Baritonist Udo Hussla mit Prof. Maier an der Orgel verient machten. Unter den weiteren Gesängen bot Ernst Boehe Vertvollstes; August Reuss stand mit zwei eben so feinsinnig rdachten wie geschickt gearbeiteten Melodramen auf dem Programm, die ehemals bereits mit Orchesterbegleitung aufgeführt wurden, diesesmal mit dem Komponisten am Klavier ils einem dem vorzüglich gestaltenden Deklamator Hans Meier gleichwertigen Partner erfolgreiche Interpreten fanden. Starken Beifall, den ich aber angesichts einer gewissen Leere und Mache ler Kompositionen nicht erklärlich finden konnte, ernteten 7 Klavierstücke von W. Braunfels, vom Komponisten selbst gespielt. — An einem Konzertabend mit dem Konzertvereins-Orchester, an welchem W. Braunfels sein bekanntes Konzert für Orchester und Klavier vortrug, stellte sich Franz von Hoeßlin als begabter Dirigent vor. Des gleichen Orchesters hatte sich Dr. Barchewitz versichert, der sich im vorigen Jahr hier einführte und diesesmal Lamond zur Mitwirkung (Tschaikowsky-Konzert und Soli von Liszt) gewann, was natürlich ein volles Haus zur Folge hatte. — Dicht gedrängt saß und stand das Publikum in der Tonhalle auch bei Kubelik; in gespanntester Aufmerksamkeit; und ich sah, trotz des tosenden Applauses, mit Staunen auf vielen Gesichtern eine gewisse Enttäuschung — wie es bei Caruso gewesen war: „Caruso hat ja eine so kleine Stimme, und gibt sich so zurückhaltend!“ ..... und Kubelik spielt so gar nicht wie ein „berühmter Virtuose“ .... so völlig ohne Pose und Mätzchen; so sehr einfach. Das war vielen, die ihn zum ersten Mal hörten, ganz verwunderlich und sie fanden nicht den Weg zu seiner Kunst, zur Kunst feinfühliger, edelgemessener Schönheit, in deren Dienst er seine Virtuosität stellt. Es kam mir unwillkürlich ein früherer Ausspruch eines bekannten Kapellmeisters in den Sinn, der ganz herzbewegt versicherte: „ich hätte vor Kubelik niederknien mögen, — vor so viel Schönheit!“ — Eine gleich harmonische Verbindung von Schönheitssinn und vollendetem Können, unterstützt durch eine starke dramatische Kraft und köstlichen Humor, hob den Liederabend unseres Kammersängers Paul Bender weit über andere hinaus. Vor allem Schubert, Hugo Wolf und Loewe bleiben dauernd als herzerquickende Genüsse in Erinnerung. Außerordentlich sympathisch wirkte der für München als Neuerscheinung auftretende Tenorist Dr. Lauenstein; ein ernster, trefflich geschulter Sänger, dem mit gutem Recht eine schöne Carriere zu gönnen ist. Auch Dinh Gilly war ein neuer Name; ein stimmbegnadeter effektvoller Baritonist. Er wurde durch Emmy Destinn eingeführt, die in ihrem Konzert mit dem Konzertvereins-Orchester unter Leitung von Meyrowitz natürlich Opernarien aller Länder hören ließ. Die Linie der Genußempfindungen bewegte sich eben so sehr im Zick-Zack wie das Programm, in welchem auch Busonis pikante „Turandot-Suite“ Platz gefunden hatte. Emmy Destinns berühmte Kollegin Lula Mysz-Gmeiner hat, wie es scheint, in bezug auf künstlerischen Geschmack ihre frühere Höhe verloren. Frau von Panders Vorzüge liegen in einer gewaltigen Stimmfülle, der Hauptreiz von Frl. Munthe-Kaas in graziösem Vortragstemperament; aber beide Stimmen stehen nicht fest. Frau Büsing-Gosch würde im Salon sicherlich Bewunderer ihrer Vortragsweise finden; in ihrem Fall ist aber angesichts eines beträchtlichen Mangels an Musikalität zu starker „Ehrgeiz“ bedenklich. Frau Remack hat lebendigen Schwung im Vortrag und Leuchtkraft in der Stimme. Eine in Bezug auf Tonansatz und Auffassung ganz schreckliche Sopranistin ist Schuld daran, daß ich die in ihren Liederabend verstreuten Klaviersoli ihres guten Begleiters Schmitz nur zum allerkleinsten Teil abwarten konnte. Johanna Dietz stellte ihre hohe künstlerische Vollendung in den Dienst zeitgenössischer Muse: von Schillings, von Baussnern, Bertrand Roth. Bertha Manz bevorzugt nach wie vor die jüngsten Erzeugnisse der Gesangs-Literatur. — Uraufführungen und Erstaufführungen sind das Losungswort speziell in der Kammermusik. So spielten Anton Huber und Franz Dorfmüller, zwei begabte hiesige Kräfte, die 2. Sonate für Violine und Klavier von Jongen, ein mehr äußerlich aufgeputztes als inhaltlich überzeugendes Opus. Elfriede Schunck und Emil Wagner brachten, eben so wie Porges mit Frl. Franken, als Novität Julius Weismanns Variationen und Fuge über ein altes „Ave Maria“. Das Neue Streichquartett machte sein Publikum mit einem einsätzigen Streichquartett von Jan Ingenhoven bekannt, das trotz origineller Einfälle zerfahren und unbefriedigend wirkt. Das Ungarische Streichquartett spielte Ravel (Fdur) in den ersten beiden Sätzen sehr fesselnd, Beethoven aber befremdend „elegant“. Novitäten für 2 Klaviere brachten Franz Dorfmüller und Fritz Berend (Kammervariationen über ein reizendes Thema von H. Unger), die Virtuosinnen Rose und Ottilie Sutro (Toccate brillante von Ashton), E. v. Binzer und Kaete Tietze (Passacaglia von Leander Schlegel). Das auf der Danziger Tonkünstlerversammlung aus der Taufe gehobene Violinkonzert von Heinr. G. Noren fand seine erste Münchener Aufführung durch den bereits außerordentlich zu schätzenden jungen Geiger Kortschak unter der Leitung des Komponisten, in dem man einen Dirigenten von bezwingender Darstellungskraft und technischer Überlegenheit kennen lernte. Verhältnismäßig bringen die Pianisten immer noch am wenigsten Neues. Allerdings — lieber gar nichts Neues als etwa eine „Rhapsodie nach spanischen Weisen“ von Maria Cervantes! Als Pianistin sie zu beurteilen wäre mit Rücksicht auf ihre bekanntgegebene Indisposition nicht statthaft. Für ihre Komposition gibt es aber keinen Milderungsgrund. Auf die Weiterentwicklung des Pianisten Goll darf man dank seiner tüchtigen Qualitäten gespannt sein. Eben so auf die Vervollkommnung seines jungen Kollegen Hans Bruch und dessen Partners, des Geigers Rothschild. Mit sorgsamer Tongebung, viel Spielfreudigkeit und Anmut geigt Giacinta della Rocca. Frau Kraus-von Sterbenrauch, unsere einheimische Violinvirtuosin, ist mit besonderem Nachdruck zu rühmen. Desgleichen Ary van Leeuven, der Soloflötist der k. k. Hofoper in Wien, welcher mit Rich. Goldschmied einen Bach (auch Carl Phil. Emanuel)-Abend gab. Der eigene Abend von Flesch ließ ihn auch dieses Mal in ungetrübtem Genuß besonders bei Paganini bewundern. Seine Oktaven sind einzig dastehend in ihrigem seidigen Legatissimo. Hinze-Reinhold ist vornehmlich als subtiler, stilsicherer Liszt-Interpret zu nennen. Mit souveräner Beherrschung des Stoffes, aber ohne innere Größe oder Anteilnahme spielte Arthur Schnabel das Dmoll-Konzert von Brahms, Ernst von Dohnanyi feinpoetisch mit ausgefeiltester Technik jedoch etwas schwach in der Zeichnung Beethovens Gdur-Konzert; beides im Konzertverein, auf dessen Abonnement-Zyklus ich später zurückkomme. — Als Kräfte, die an dem Zustandekommen wohlgelungener Leistungen großes Verdienst hatten, seien die begleitenden und als Solisten sowie Kammermusikspieler tätigen Pianisten genannt: August Göllner, Alexander Raab, Zilcher (zumal ganz hervorragend am Abend von van Rooy), Hofkapellmeister Röhr, Professor Schmid-Lindner, Braunfels, W. Ruoff, Fr. Berend, Paula Fischer, Dr. Alfieri. Ein Romantiker am Klavier ist Gustav von Overbeck, der an seinem eigenen Abend mit dem tiefinnerlichen Rezitator Robert George ein interessant zusammengestelltes Melodramen-Programm musikalisch überzeugend nachzudichten verstand. — Eine Seltenheit für München ist ein Kirchenkonzert. Die hiesige Bach-Vereinigung ist so ziemlich die einzige Gesellschaft, die von Zeit zu Zeit die Ehre Münchens in dieser Hinsicht rettet. Diesmal führte sie Weihnachtskantaten in der Markuskirche auf; unter Mitwirkung der sich zusehends vervollkommenden Sopranistin Stern-Lehmann, der sich erstmalig einfügenden, durch eine schöngebildete ausgeglichene Altstimme ausgezeichnenden sympathischen Frl. Jenny Reichardt, des bekannten Tenoristen Wallnöfer und des durch künstlerische Vertiefung und Stilgefühl auch dieses Mal wiederum auffallenden Bassisten Erwin Jank, der alles Zeug für eine erfolgreiche Laufbahn besitzt, woran ihn z. Z. nur noch eine zu unfreie Tongebung hindert, deren Vervollkommnung unbedingt noch durchzusetzen wäre.

Über den Abend, welcher uns Schönbergs „Pierrot Lunaire“ bescherte, möchte ich mich am liebsten ausschweigen. Nicht einmal Respekt vor dem dichterischen Stoff (Giraud) zu haben, sondern denselben mit einer namenlosen Brutalität zu verzerren ist wohl eben so unbedingt abzuweisen wie das Auftreten der Sprecherin Frau Zehme, die sich wohl in dem Lokal und in ihrer Umgebung geirrt hatte. Ich hatte weder körperliche noch moralische Kraft genug, um mehr als die Hälfte des Abends zu ertragen. E. von Binzer

Nürnberg Mit dem städtischen Orchester wird es scheint's nicht so schnell etwas. Dagegen haben sich drei für unsere Musikverhältnisse sehr bedeutsame Veränderungen ergeben. Hofpianist R. Mannschedel hat nach Beyerleins Zurruhesetzung die Leitung der städtischen (ehemals Göllerichschen) Musikschule erhalten, was bei den ausgezeichnet künstlerischen Qualitäten Mannschedels hoch zu begrüßen ist. Und Musikdirektor Carl Hirsch hat die Leitung fast aller seiner Chorgesangvereine, besonders des von ihm mächtig gehobenen Lehrergesangvereins, niedergelegt. Vier Jahre hat er hier eine Reihe von Vereinen dirigiert in einer Weise, die ihm

die aufrichtigste Dankbarkeit der Sänger und aller Musikfreunde sichern mußte. Man kann schlechthin sagen: er war Nürnbergs Sangesmeister. Dennoch ließ sich eine gewisse Einseitigkeit und Voreingenommenheit für das Technisch-Schwierige nicht verkennen, die nicht immer nach dem Gehalt eines Werkes sah und ihm auch nicht immer ganz gerecht wurde. Das hat auch z. B. seine letzte Aufführung mit dem Lehrergesangverein bewiesen, wo die Neunte technisch nicht übel, aber ohne jene Intuition und innere Ergriffenheit gegeben wurde, ohne die das Beste aus ihr gewonnen ist. Es war mehr ein Schreien als eine würdige Wiedergabe. Viel packender, wenn auch im Einzelnen durchaus nicht vollkommen, war da Hans Dorners Aufführung des „Elias" mit dem Klassischen Chorgesangsverein, die an Wärme nichts zu wünschen übrig ließ. Freilich hat Frau Rahm-Rennebaum aus Dresden mit ihrem herrlichen Alt eine wundervolle Grundstimmung dazu geschaffen und auch Herr Ankenbrank von hier hatte einen sehr guten Tag. — Aber die nach jeder Richtung hin gediegensten und künstlerisch vollendetsten Leistungen hört man doch immer bei dem unter Mannschedels Leitung stehenden Chorverein. Reinheit und Treffsicherheit wie Feinheit der Auffassung und geschmackvolle Wiedergabe reichen sich da die Hände zu höchst vollendeten Aufführungen, wobei Brahms und alte Chorsetzer meist besonders gut vertreten sind.

Hochinteressant war ein Vergleich, den man anstellen konnte zwischen Lamond und Gabrilowitsch, wobei der erstere wenig gewann. Wundervolle Abende gab es mit Frau Mysz-Gmeiner und mit Carl Friedberg aus Cöln, der durch sein warmherziges Spiel alles bezauberte. Das Capet-Quartett aus Paris machte uns mit einem eigentümlichen Debussy op. 10) bekannt, dessen Vorzüge viel umstritten wurden, entzückte aber einhellig durch Ton und Feinheit der Ausführung. Sehr nett und vorteilhaft führte sich wieder der junge Hans Bruch ein, ein Friedbergschüler, der in allen Zeiten und mit allen Klavierkomponisten große Vertrautheit besitzt. Weit weniger konnte man von dem pedantischen und seelenlosen Spiel von Prof. Louis Pabst erbaut sein, während Hofpianistin Mabel Martin aus München sehr zum Gelingen eines Beethovenabends in den Volkskonzerten beitrug. Endlich sei noch erwähnt, daß die Ortsgruppe des R. Wagner-Frauenverbands Herm. Bahr zu einem Vortrag über Parsifalschutz gewonnen hatte, der sehr gut besucht und auch sehr anziehend war.

Der Lehrergesangverein hat an Stelle von Carl Hirsch Kapellmeister Laber aus Stuttgart zu seinem Leiter erwählt.

Prof. Dr. Armin Seidl

Wien Das sechste philharmonische Konzert (12. Januar) brachte nach einer mehr schwungvollvirtuosen, als seelisch ausdrucksvollen Aufführung von Beethovens zweiter Sinfonie zwei für Wien noch neue Orchesterstücke aus Berlioz' für zwei Abende berechneten Oper „Die Trojaner". Das Vorspiel zum zweiten „Drama", betitelt „Die Trojaner in Karthago" und einen großen „Trojanischen Marsch", welcher im ersten Stück „Der Fall Trojas" die feierliche Einführung des verhängnisvollen hölzernen Pferdes in die belagerte Stadt begleitet. Im Konzertsaal verlieren beide Stücke sehr, besonders das mit „Lamento" überschriebene „Vorspiel", eine edle, aber etwas spröde Trauerklage, auf das unglückliche Liebespaar des ersten Teiles der Doppeloper, Kassandra und Chorōbus anspielend. Der „Marsch" wirkt durch einen gewissen festlichen Glanz, auf der sich ja der große Instrumentalkolorist immer versteht, in der melodischen Erfindung erscheint er weniger bedeutend. Während sich die zwei Berlioziana bei dieser sehr verspäteten und nicht gerade notwendig gewesenen Aufführung mit einem Achtungserfolg begnügen mußten, gefiel die Uraufführung einer Capriccio betitelten Ouvertüre des talentvollen und in allen Künsten der modernsten Orchestertechnik wohl geschulten Wiener Komponisten Ferdinand Scherber schon besser, sie verschaffte dem Autor freundlichen, wenn ja auch nicht gerade enthusiastischen Hervorruf. Wie sein kürzlich von Nedbal aufgeführtes Karneval-Scherzo ein Kaleidoskop aller möglichen kontrapunktischen wohl auch rein klangtechnischen Experimente, hat das Capriccio vor jenem den Vorzug kluger Kürze und darum größerer Übersichtlichkeit. Dem Publikum gegenüber und gar in einem Mittagskonzerte entscheidende Faktoren. Eine hinreißend virtuose Aufführung von Liszts dämonisch-genialem „Mazeppa" beschloß. In derartigen Stücken stellt Weingartner immer seinen Mann. Was Feuer und Zug anbelangt, könnte man ihm sogar einen idealen Liszt-Interpreten nennen, wenn ihm nicht doch leider hierfür andererseits die wahre Innerlichkeit abging. Wie man auch einen solchen mit größerem äußeren Glanz vereinen kann, bezeugte Nedbal durch seine famose Interpretation des Lisztschen „Tasso" im Grünfeld-Jubiläumskonzert, über die ich bereits berichtete.

Was an Nedbals heißblütiger Orchesterführung besonders sympathisch berührt, ist seine strenge Selbst-Kritik, der Ernst und Eifer, mit dem er an eine neue große Aufgabe erst dann herantritt, wenn er sich ihrer vollkommnen technischen wie geistigen Beherrschung sicher weiß. Der Erfolg ist dann natürlich meist glänzend. So war es, als Nedbal schon zu Anfang der laufenden Spielzeit zum erstenmal in Wien Beethovens „Neunte" dirigierte, und so auch jetzt wieder (am 9. Januar), als er sich das überhaupt erste Mal an Bruckners „Fünfte" wagte, diese durch die kunstvoll verwickelte Kontrapunktik vielleicht schwierigste seiner Sinfonien, wegen des strahlend großartigen Ausganges — die durch ein zweites Bläserorchester erreichte Choral-Apotheose der gigantischen Final-Fuge — wohl aber auch die großartigste. Nun wenn man einfach konstatiert, daß Nedbal in der Lösung der Riesenaufgabe dem prädestinierten Ideal-Interpreten für Bruckner, Ferdinand Löwe, überraschend nahe gekommen, spricht man gewiß schon ein sehr großes Lob aus. Löwe, der die „Fünfte" Bruckners, wie überhaupt jede seiner neun Sinfonien, mit souveräner Überlegenheit auswendig dirigiert, während sich Nedbal und alle anderen mir bekannten Dirigenten noch der Partitur bedienen müssen, bringt namentlich die zartesten, intimsten Stellen zu noch ergreifenderer Wirkung. In allen glanzvollen Partien und namentlich in der Herausarbeitung der letzten überwältigenden Schlußsteigerung steht aber bei Bruckners „Fünfter" Nedbals und des Tonkünstlerorchesters Doppelleistung ganz auf der Höhe jener Löwes und des Konzertvereinsorchesters. Wenn Nedbal schon am 9. Januar für seine nahezu kongeniale Bruckner-Interpretation lebhaften Beifall empfing, so soll er dann wenige Tage später am 12. Jan. Vormittag in einem mit dem Tonkünstlerorchester im Theater an der Wien veranstalteten Populär-Konzert mit derselben „Fünften" einen nicht endenwollenden stürmischen Jubel entfesselt haben. Ein erfreulicher Beweis, wie Bruckners einst so angezweifelte, so höhnisch verketzerte hehre Muse heute bereits ins Volk gedrungen ist, wenigstens in unserm Wien.

Der Sinfonie-Abend des Tonkünstlerorchesters am 9. Januar war insofern nicht ganz glücklich arangiert, als Bruckners „Fünfte" (mit welcher das Konzert hätte schließen sollen) zu Anfang gespielt wurde und durch die gewaltige Klangwirkung empfindlich auf die noch weiteren Programm-Nummern drückte: Liszts stimmungsreichen, teilweise wahrhaft erschütternden Totentanz für Klavier und Orchester (solistisch ganz ausgezeichnet von B. Stavenhagen ausgeführt) und einer neuen, tonmalerisch hübsch gedachten Suite des begabten tschechischen Komponisten V. Novàk, betitelt „Auf der hohen Tatra", welche aber diesmal vor halbleeren Bänken spielte. Daß Stavenhagen als geistvoller, feinfühliger Klaviervirtuose heute noch immer unter den „Ersten" zu nennen ist, bezeugte er gleich am nächsten Tage in einer ganz anderen Aufgabe, als Solist des Brahmschen Klavierquartettes in G moll herrlich an einem vom Quartett Rosé bei Ehrbar gegebenen Kammermusikabend, der auch durch die kongeniale, hinreißende Ausführung der gespielten Streichquartette (von Tschaikowsky in D dur op. 11 und besonders des phantasietrunkenen Wunderwerkes Beethovens op. 130 B dur) zu den unvergeßlich schönsten gehörte. Dieselbe Bemerkung möchte ich über einen anderen auch Beethoven gewidmeten Kammermusikabend, am 8. Januar von Moriz Rosenthal mit Konzertmeister Rosé und dem Cellisten Buxbaum bei Bösendorfer veranstaltet, aussprechen, woselbst zwischen den zwei echt künstlerisch vollendet gespielten Meistertrios in C moll op. 1 No. 3 und B dur op. 97 doch Rosenthal selbst durch den bis in die kleinste Note hinab vergeistigten und beseelten Vortrag der großen F moll-Sonate op. 57 („Appassionata"), besonders die letzte Schlußsteigerung faszinierend herausbringend, die Palme des Abends errang. Er wurde stürmisch zu einer Zugabe gedrängt, als welche er das reizende Menuett aus Beethovens Esdur-Sonate op. 31 No. 3 wählte, deren Trio Saint-Saëns bekanntlich als Thema zu seinen Variationen für zwei Klaviere benutzte. Beifallsstürme, Lorbeerkränze, endlose Hoch- und Hervorrufe usw. empfing der gewesene Wiener Hofopernkapellmeister, jetzt als Nachfolger Mottls bayrische Generalmusikdirektor Bruno Walter für das feurig, alle mit sich fortreißende jugendliche Ungestüm, mit welchem er als Gastdirigent im ersten Jahreskonzerte der hiesigen Singakademie am 11. Januar Abends Beethovens „Missa solemnis" aufführte: eine Wiedergabe, die zwar an Klangschönheit und technischer Vollendung nicht ganz jene von F. Schalk dirigierte am 1. Dezember (zur Eröffnung der Jahrhundertfeier

der Gesellschaft der Musikfreunde) erreichte, besonders, weil dort das unerreichbare philharmonische Orchester spielte, während jetzt das gewiß auch vortreffliche, dem eben genannten aber doch nachstehende des Konzertvereins mitwirkte — an elektrisierendem Schwung die Vorgängerin aber weit übertraf, in diesem Sinne sich der zu meinen schönsten Jugenderinnerungen zählenden, unvergeßlichen von 1861 unter Herbeck würdig anreihend. Vortrefflich entledigte sich seiner überaus schwierigen Aufgabe das Soloquartett (die Damen Gertrud Foerstel, k. k. Hofopernsängerin, Flore Kalbeck, die Herren Paul Schmedes und Georg Zottmayr, königl. sächs. Hofopernsänger). Mit tiefer Empfindung sang förmlich auf seinem Instrument der jugendliche erste Konzertmeister des Konzertvereins Adolf Busch das himmliche Violinsolo im wunderbaren Engelgesang des unvergleichlichen Benedictus, während Hoforganist G. Vacku sein bestes auf der Orgel bot. Besonders freute es mich noch, daß der Dirigent Walter in dem so inbrünstig nach innerem und äußerem Frieden verlangenden Schlußsatz der Messe „Dona norbis pacem" die geheimnisvolle grollenden, an die vorübergezogene Kriegsmusik erinnernden letzten Paukenschläge auf dem harmoniefremden „B" (nicht dem zu Ddur gehörigen normalen „A") verhallen ließ. Eine Kühnheit, die erst Brahms bei einer von ihm dirigierten Wiener Aufführung der Missa solemnis 1873 als die eigentliche (und gewiß hochpoetische) Intention Beethovens feststellte, während die meisten Klavierauszüge (auch der bei Peters in Leipzig erschienene) sich mit dem zahmen, konventionellen „A" behelfen, das auch bei der Festaufführung zur Jahrhundertfeier am 1. Dezember leider das so ungleich ergreifendere „B" verdrängte.

Prof. Dr. Theodor Helm

Kreuz und Quer

Altenburg. Hier wurde ein Bachverein gegründet (Leitung Stadtkantor Paul Börner), dessen nächstes großes Ziel die Aufführung der „Matthäus-Passion" in der Originalfassung ist.

Berlin. Dr. Georg Schünemann, der Berliner Musikschriftsteller, hat soeben eine umfassende Arbeit über die Geschichte des Dirigierens beendet. Das Werk behandelt die Entwicklung des Dirigierens von der älteren bis zur neuesten Zeit.

— „Die Toten" von Liszt eine Trauerode für Männerchor und großes Orchester, gelangt am 25. Januar durch den Charlottenburger Lehrergesangverein und das Blüthnerorchester unter Leitung von Iwan Fröbe zur ersten Aufführung in Berlin. Das Orchesterwerk, durch ein Gedicht von Lammenais angeregt, wurde von Liszt am Totenbette seines einzigen Sohnes Daniel 1860 komponiert und ist erst im vorigen Jahre unter den Schätzen des Weimarer Liszt-Museums entdeckt worden.

— Wilhelm Backhaus wurde durch den Herzog von Anhalt durch die Verleihung des Goldenen Verdienstordens mit der Krone für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

— Der Gesanglehrer Franz Henry v. Dulong wurde zum königl. preußischen Professor ernannt.

— Das Programm des für April von der Konzert-Direktion Hermann Wolff in Berlin geplanten Bach-Beethoven-Brahms-Festes hat durch die Heranziehung zweier hervorragender künstlerischer Persönlichkeiten eine Bereicherung erfahren. Zu den Festdirigenten Prof. Arthur Nikisch und Prof. Siegfried Ochs gesellt sich nunmehr als dritter Max Fiedler, der die Orchesterkonzerte des Musikfestes leiten wird, auf dessen Programm u. a. die Cmoll-Sinfonie von Brahms steht. Zu den Instrumental-Solisten der Festwoche tritt Bronislaw Huberman, der das Violinkonzert von Brahms spielen wird.

Chicago. Die Dmoll-Sinfonie „Per aspera ad astra" von August Scharrer soll hier noch in dieser Saison unter Leitung von Frederick A. Stock aufgeführt werden.

Dessau. „Das Nothemd", ein Bühnenspiel in drei Aufzügen, Dichtung und Musik von Victor von Woikowsky-Biedau wird am 26. Januar in der Herzoglichen Hofoper zu Dessau seine Uraufführung erleben.

Einbeck. Kürzlich verstarb hochbetagt im Altersheim für Freimaurer in Einbeck der Konzertmeister und Geigenvirtuose Wilhelm Schuster ein Original, dem man einige Worte widmen darf. Er war Junggeselle und lebte in Königsberg. Studiert hatte er am Konservatorium in Prag und heimste eine Reihe von Jahren, etwa zwischen 1860 und über 1870 hinaus auf seinen Konzertreisen in der Richtung nach Petersburg, Paris und Wien reichlich Lorbeeren ein. Auch als Violinlehrer genoß er großes Ansehen. Als solcher hatte er Gelegenheit, wenn nicht die extravagante Vorliebe, Krüppel zu unterrichten. Schusters Andenken wird von allen, die ihn kannten, in Ehren gehalten werden; besonders aber von den Gesang- und Musikvereinen, die ihn bei Lebzeiten auszeichneten durch Verleihung der Ehrenmitgliedschaft. W.

Frankfurt a. M. Die jüngst in Kopenhagen aufgefundene Solokantate von Bach, „Mein Herze schwimmt in Blut", erlebte ihre deutsche Erstaufführung im vierten Konzert des Tonkünstler-Orchesters in Frankfurt a. M., wo sie von Frau Kammersängerin Anna Kaempfert mit großem Erfolg gesungen wurde.

— Der Kgl. Württemb. Kammersängerin Anna Kaempfert wurde der Schaumburg-Lippische Orden für Kunst und Wissenschaft verliehen.

— Clara Funke, die Frankfurter Oratorien- und Liedersängerin und Pianistin, wirkte kürzlich in einem Konzert in Aschaffenburg als Pianistin erfolgreich mit.

Hamburg. Herta v. Hausegger, die Frau S. v. Hauseggers, ist hier gestorben. Sie war eine Tochter Alexander Ritters und hat sich als Konzertsängerin mit bestem Erfolge betätigt.

Herne i. W. Im Jahre 1912 wurde das Konservatorium Herne und Recklinghausen von 343 Schülern besucht. Es sind jetzt 7 Lehrer angestellt.

Jena. Die Verhandlungen zwischen dem Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und der Akademischen Konzertkommission sind so weit gediehen, daß als Termin für das im Sommer hier stattfindende Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins die Tage vom 5. bis 8. Juni in Aussicht genommen worden sind.

Karlsruhe. „Die beiden Automaten", komische Oper in einem Akt von Pordes-Milo und Georg Runsky, Musik von Alfred Lorentz, Kapellmeister am Hoftheater in Karlsruhe, wird dort Mitte Februar zur Uraufführung gelangen.

Leipzig. August Scharrers Dmoll-Sinfonie „Per aspera ad astra" wird in der nächsten Saison in den Philharmonischen Konzerten unter Leitung von Professor Hans Winderstein zur Aufführung gelangen.

Mailand. Im Scalatheater fand die italienische Erstaufführung von Wolf-Ferraris „Neugierigen Frauen" statt; das Werk trug einen sehr lebhaften Erfolg davon. Der Komponist wurde wiederholt gerufen.

Monte Carlo. Der Fürst von Monaco hat die Aufführung des „Parsifal" im Theater von Monte Carlo untersagt. Diese Entscheidung wurde vom Fürsten aus eigener Initiative und unverzüglich getroffen, nachdem er von dem Ansuchen der Wagnerschen Erben in Kenntnis gesetzt worden war.

München. Professor Eberhard Schwickerath hat sich für die Konzertzeit 1913/14 das Erstaufführungsrecht von Otto Taubmanns „Deutscher Messe" für München gesichert, nachdem er in Aachen bereits vor zwei Jahren zwei von hoher Begeisterung getragene Aufführungen des Werkes veranstaltete.

Oldenburg. Das „Gebet" für Chor, drei Soli und Orchester von Hofmusikdirektor F. Manns wurde am 21. Januar vom Königsberger Philharmonischen Chore aufgeführt.

Paris. Bekanntlich hatte Jules Massenet sämtliche Manuskripte seiner Werke der Bibliothek der Pariser Großen Oper vermacht. Die Manuskripte, die jetzt inventarisiert sind, erreichen die stattliche Anzahl von 78 Bänden. Darunter sind die Partituren von 25 Opern und komischen Opern eigenhändig von Massenet geschrieben und mit zahlreichen Verbesserungen seiner Hand versehen. In der Sammlung fehlen nur drei kleine Werke, eine kleine komische Oper, ein Ballett und eine kleine Oper.

— Am. 9. und 16. Februar findet in Paris eine Aufführung von Wagners „Parsifal" in den Colonne-Konzerten unter Leitung von Gabriel Pierné statt. Zur Wiedergabe des Parsifal wurde Kammersänger Schmedes berufen, die Kundry singt Frau Wittich von der Dresdener Hofoper.

Straßburg. Die Stadt Straßburg hat beschlossen, Ende Mai oder Anfang Juni dieses Jahres hier ein elsaß-lothringisches Musikfest zu veranstalten. Die Leitung des Festes soll Professor Pfitzner übertragen werden.

Warschau. Das Warschauer Operntheater brachte in dieser Saison die zweite polnische Oper zur Aufführung. Nach Rozyckis mit großem Erfolg aufgeführter „Meduse" folgte „Megae" von A. Wieniawski, dem jüngsten Sprossen der in der Musikwelt bekannten Familie Wieniawski. Der Stoff ist hochdramatisch. Ein Mädchen, das sich infolge der Habgier der Mutter preisgibt, wird durch echte Liebe geläutert. Aber sie muß es mit dem Tode zahlen, indem sie den von der Mutter für den Geliebten bereiteten Todestrank trinkt, um ihm das Leben zu retten. Die Musik zeichnet sich besonders durch schöne lyrische Motive aus. Die Aufführung war sehr gut.

Neue Erscheinungen

Haarklou, Johannes, op. 16. Musikalische Augenblicke. Kr. 3.—. Christiania, Norsk Musikforlag.
— op. 24. Tre Oktav-Etuder quasi Sonata. (No. 1, M. 1.25, No. 2, M. 1.—, No. 3, M. 1.50; kompl. M. 3.—.) Christiania, Norsk Musikforlag.
— op. 27. Poetische Klavierstücke. M. 1.50. Christiania. Oluf, By.

Im letzten Konzertwinter hatten wir Leipziger Gelegenheit, Johannes Haarklou, den würdigen Tonsetzer und Organisten aus Christiania, als Orchesterkomponisten und -leiter zugleich auf dem Podium des Kaufhauses kennen und lieben zu lernen. Was ich damals an seinen Orchesterwerken etwas bedauern mußte, daß er sich nämlich seine Hauptwirkungen „von fremden Ländern und Menschen herholt" anstatt sich mehr der Sprache seiner Nation zu bedienen, das ist bei den vorliegenden Klavierwerken erfreulicherweise so gut wie nicht der Fall. Wir haben es hier zum größten Teil mit Musik zu tun, die die Kraft und Frische nordischer Heimatluft ausströmt. Nur hier und da weht etwas vom Hauch der deutschen Romantiker durch, doch um so weniger aufdringlich, als diese, wie die Beispiele Grieg, Gade u. a. zeigen, der Natur des Skandinaviers durchaus nicht so fern stehen. Besonders vorteilhaft weist sich Haarklou in den meisten dieser Stücke als Zeichner scharf umrissener Themen aus, ein Merkmal, das ja im Grunde bei seiner Hingabe an die Volksmusik nicht verwunderlich ist. Das Schwierigste der oben angezeigten Sachen ist die dreisätzige Sonate, die frisch zupackend aufgesetzt ist, durch ihren glanzvollen Zuschnitt prächtig wirkt, aber auch, besonders im ersten und dritten Satz, an den Spieler tüchtige technische Forderungen stellt und sich zugleich besonders in technischer Hinsicht recht fördernd erweist, da sie, wie der Titel verrät, als Oktavenetüde gedacht ist. Die meisten von den Stücken der beiden andern Hefte „Musikalische Augenblicke" und „Poetische Klavierstücke" zeigen den Tonsetzer als Tondichter im schönsten Sinne des Wortes, als Spender reicher Stimmungen und oft weichster Empfindungen. Diese kürzeren Werke sind nur von mittlerer Schwierigkeit. Es wäre sehr zu wünschen, daß sich die Klavierspieler mit der Muse Haarklous vertraut machten.

Dr. Max Unger

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig:

Dumas, François, Der Weihnachtsengel (L'Ange de Noël — Christmas Angel). Ganz leichte Weihnachtsfantasie ohne Oktavenspannung. M. 1.—.
— Unterm Weihnachtbaum (Sous l'Arbre de Noël — Under the Christmas Tree). Fantasie unter Benutzung beliebter Weihnachtslieder. M. 1.50.
Reinecke, Carl, Königshymne. Ausgaben: A.) Für gemischten Chor. Part. und Stimmen (à M. —.15), M. 1.—. B.) Für Männerchor Part. und Stimmen (à M. —.15), M. 1.—. (Mit Begleitung von 6 Blasinstrumenten ad lib.) Stimmen in Abschrift n. M. 1.—. C.) Für drei Singstimmen mit Begleit. des Harmoniums oder Pianoforte M. —.60, jede Stimme M. —.15. D.) Für dreistimmigen Chor. Part. und Stimmen (à M. —.15) M. —.85. E.) Für zwei Singstimmen mit Begleit. des Harmoniums oder Pianoforte M. —.60, jede Stimme M. —.15. F.) Für zweistimmigen Chor. Part. und Stimmen (à M. — 15) M. —.70. G.) Für eine Singstimme mit Begleit. des Harmoniums oder Pianoforte M. —.60.
Schuricht, Markus, Mei Schatzel, Lied (in erzgebirgischer Mundart) mit Begleitung des Pianoforte M. 1.—.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 25. Januar, nachmittag 1/2 2 Uhr

J. S. Bach: Präludium und Fuge (C dur). C. Löwe: Salvum fac regem. J. S. Bach: Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf.

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)

Sonnabend den 25. Januar 2 Uhr:

Julius Rietz: Werke für Chor, Soli, Solo-Violine und Orchester.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Zur gefälligen Beachtung

Der Aufsatz des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter **„Kaufmännische Schulung des Künstlers"** von Constantin Brunck befindet sich als zweiter Leitaufsatz an der Spitze dieses Heftes.

Die nächste Nummer erscheint am 30. Januar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 27. Jan. eintreffen.

Königliches Konservatorium der Musik zu Leipzig.

Die Aufnahme-Prüfungen finden an den Tagen Mittwoch und Donnerstag, den 26. und 27. März 1913 in der Zeit von 9—12 Uhr statt. Die persönliche Anmeldung zu dieser Prüfung hat am Dienstag, den 25. März im Bureau des Konservatoriums zu erfolgen. Der Unterricht erstreckt sich auf alle Zweige der musikalischen Kunst, nämlich Klavier, sämtl. Streich- und Blasinstrumente, Orgel, Konzertgesang und dramatische Opernausbildung, Kammer-, Orchester- und kirchliche Musik, sowie Theorie, Musikgeschichte, Literatur und Ästhetik.

Prospekte in deutscher und englischer Sprache werden unentgeltlich ausgegeben.

Leipzig, Januar 1913.

Das Direktorium des Königlichen Konservatorium der Musik.
Dr. Röntsch.

Soeben erschien in neuer Auflage:

Acht Orgel-Vorspiele

für den

gottesdienstlichen Gebrauch

komponiert

von

Robert Frenzel

Op. 3. M. 2.—

1. Allein Gott in der Höh sei Ehr. — 2. Alles ist an Gottes Segen. — 3. An einen Gott nur glauben wir. — 4. Herr, wie du willst, so schicks mit mir. — 5. Ich will dich lieben, meine Stärke. — 6. Komm, o komm, du Geist des Lebens. — 7. Wunderbarer König. — 8. Pastorale „O sanctissima".

Die vorliegenden, meist knapp gehaltenen und gut geformten Orgelvorspiele lassen durchweg die kunstgeübte Hand des zielbewussten Musikers erkennen, der aber nicht nur Stil und Fraktur beherrscht, sondern auch über eine reiche Erfindungsgabe verfügt. Die Kompositionen sind nicht leicht und erfordern einen guten Spieler, sind aber, gut vorgetragen, eines vollen Erfolges sicher.

Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag, **Leipzig.**

Kgl. Konservatorium f. Musik in Stuttgart

Direktor: Professor MAX PAUER
Vollständige Ausbildung in allen Fächern der Tonkunst.
Opern- und Orchesterschule.
— Neuaufnahme 31. März 1913. —
Prospekte durch das **Sekretariat.**

Die Ulktrompete

Witze und Anekdoten für musikalische und unmusikalische Leute

Preis 1 Mark

Verlag von GEBRÜDER REINECKE, LEIPZIG

Clavierlehrer

kons. geb., mit Befähigung zur Leitung eines gr. gem. Chores z. 1. April gesucht.

Wöchentlich 28 St., monatl. 120 M. Für Chorleitung 35 M. monatl.

Probeleitung erforderlich.

Ausführl. Off. m. Bild u. Zeugnisabschr. an

Dir. **A. Mattausch,**
Magdeburg, Kaiserstr. 12.

Johannes Haarklou

Musikalische Augenblicke. Op. 16.
Acht Klavierstücke . . M. 3.50

Drei Octav-Etüden quasi Sonata.
Op. 24. Für Klavier. No. 1 M. 1.25,
No. 2 M. 1.—, No. 3 . . M. 1.50

Adagio religioso. Violine und Klavier M. 1.60

Norsk Musikforlag,
Christiania.

Wilhelm Hansen, Musikverlag, Leipzig,

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen.
Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.

Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen.
2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten.
Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle
Frankfurt a. M., Humboldtstrasse 19.

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43.
Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III

Konzertangelegenheiten durch:
Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 5

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 30. Jan. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Fünfzehntes Gewandhauskonzert

Weber: Oberon-Ouvertüre; G. Puccini: Rezitativ und Arie aus „Manon Lescaut“: „Sola perduta“; J. Sibelius: Herzog Magnus, Ballade; J. Massenet: Rezitativ und Gavotte aus „Manon“, alle drei gesungen von Frau Aïno Ackté; M. Reger: Eine romantische Suite; Schubert: Sinfonie C dur

Frau Ackté, die Solistin des Abends, schätzen wir als temperamentvolle Opernsängerin mit hervorragenden Schauspielereigenschaften. Ihre Salome ist eine der interessantesten, besonders in der Darstellung hysterischer Züge. Diese Tätigkeit scheint sie für den Konzertsaal verdorben zu haben. Die beiden Manon-Stücke waren sehr aufdringlich in Ton und Vortrag, was aber immer noch erklärlich war, da es sich, besonders bei Massenet, um reine Theaterspielerei handelt, außerdem um süßliche Gelegenheitsmacherei, die keinen Sinn hat. Aber ein Stimmungsbild von so intimen Reizen wie die Ballade von Sibelius verträgt den lächelnden Opern-, um nicht zu sagen Operettenton durchaus nicht. Mag Frau Ackté eine Landsmännin des Komponisten sein: seine Poesie vermag sie nicht zu geben. Sie wandelt alles ins Theatralische um. Ihre Pose, die sogar das Stimmliche in Verzerrung hereinzieht, steht jedem tieferen Eindruck entgegen. Grausam verfährt sie musikalischen Ohren gegenüber mit ihrer, wie es scheint absichtlichen, nasalierenden (man sagt hier ganz treffend: krätschigen) Vokalbildung, gleichsam als ob sie miauende Untertöne einzuflechten für gut hielte. Übrigens schien Frau Ackté, deren Gesangskunst trotz dieser Manieren hoch eingeschätzt werden kann, am rechten Platze zu sein. Sie fand sehr starken Beifall.

Der künstlerische Sieg des Abends fiel den deutschen Romantikern Weber und Schubert zu. Die Oberon-Ouvertüre ist ein bekanntes Glanzstück des Gewandhausorchesters. Schuberts Cdur-Sinfonie war in der unsagbar herrlichen und klaren, von feinstem Nachempfinden erfüllten Ausführung durch Professor Nikisch und das Gewandhausorchester aller Erdenschwere enthoben und ließ nicht im geringsten merken, daß Robert Schumann einstmals darin „Längen“, wenn auch „himmlische“, gefunden hat. Das ist nun längst sicher: „Sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich“. Jeder, der da mitspielt, empfindet: Hier ist Neuland! Fast neunzig Jahre nach dem Tode des Propheten, dem seine Bedeutung ganz unbekannt war!

Ein Kennzeichen der Romantiker war bisher immer (sagen wir von Weber und Schubert bis zu Bruckner), daß ihnen erstaunlich Vieles, ja sogar über ökonomische Gebühr Vieles einfiel. Die „Romantische Suite“ von M. Reger, den wir nicht zu den Romantikern rechnen, bekundet große Geschicklichkeit und ergeht sich, wie es scheint mit Vorbedacht, in verschwommenen Modulationen, deren Sinn und Berechtigung wir um so weniger ergründen konnten, als die Themen, wenn man sie noch so nennen will, ziemlich trocken, durchaus nicht romantisch sind. Die Originale dieser Musik liegen jenseits des Rheines. Da über die Suite schon mehrfach an dieser Stelle berichtet worden ist, erübrigt es sich, näher darauf einzugehen. Die vorzügliche Wiedergabe errang ihr beifällige Aufnahme.

♯

Die dekorativen und maschinellen Erfordernisse der Nibelheimszene

Eine Jubiläumsgabe von **Moritz Wirth**

Den Bühnen, auch der Festspielbühne in Bayreuth gegenüber, als Msc.*)

I.

Nibelheim ist das Stiefkind der Ringinszenierungen. Die es einrahmende Wandeldekoration und die Zaubereien Alberichs boten freilich auch solche Schwierigkeiten dar, daß man sich 1876 mit den dürftigsten Notbehelfen, mehr Andeutungen des Nichtkönnens, als Anbahnungen des Richtigen, begnügen mußte. Und man verblieb bei diesen Andeutungen, die man hier und da ein wenig abänderte; versuchte aber nicht, über sie hinauszugehen. Man gewöhnte sich an jene Ungeschlachtheiten und rechtfertigte sein ästhetisches Gewissen ihnen gegenüber mit dem verschämten Zugeständnis, der große Bühnenmeister habe hier etwas vorgeschrieben, was eben doch nicht ausführbar sei.

Dieses Gewissen war aber selbst keineswegs sehr zart. Es fehlte ihm, wie öfter in den Fragen Wagnerscher Inszenierung, wohl auch hier die Erkenntnis dessen, was Wagner eigentlich gewollt habe, welche Erkenntnis allein erst die Mittel und Wege finden läßt, die gestellten Aufgaben richtig zu lösen. So selbstverständlich diese Aufeinanderfolge in der Befassung mit jedem Bühnenwerke zu sein scheint, so ist es nichtsdestoweniger Tatsache, daß die Bühnenleute, zumal in der Oper, im Durchschnitt nach nur flüchtigster Befassung mit dem Inhalte eines Dramas

*) In dieses Verbot schließt der Verfasser auch die hier mitzuteilenden, patentrechtlich nicht geschützten maschinellen Erfindungen ein. Siehe hierüber die Anmerkung am Schlusse dieser Abhandlung.

sich an dessen Inszenierung machen, die dann mit einem beträchtlichen Aufwand von Zeit und Geld nur Ungenügendes liefert, das wo möglich, und bei Wagner in der Regel, nach einiger Zeit durch ein ebenso ungenügendes Neues ersetzt wird. So kommt es, daß gerade unsere größten Dichtungen, die Dramen Wagners und die szenisch schwierigsten der Klassiker, darunter vor allen der Faust, nur als eine Variationenreihe von Unzulänglichkeiten an uns vorüberziehen.

Das zu suchende Richtige aber wird sich uns erschließen aus einer genauen Beachtung aller unmittelbaren Vorschriften und Andeutungen Wagners, was gewiß das Mindeste ist, was verlangt werden kann, und wozu man sich doch kaum aufgeschwungen hat. Z. B. wenn der Rhein in „grünlicher Dämmerung" als „grüner Schwall" dahin fließen soll, während die Bühnen hartnäckig fortfahren, ihn uns blau zu zeigen. Wir bedürfen ferner die geregelte Anwendung des zur Erklärung von Dichterwerken ausgebildeten philologischen Verfahrens, wobei nur zu bemerken ist, daß unsere Dramenerklärer sich viel zu einseitig an den Worttext halten, als ob sichs überall nur um Lesedramen handelte, wo doch die Bühne noch so vieles andere für den Ausdruck der dichterischen Idee verwertet und für deren Verständnis beachtet haben will. Und von dieser herkömmlichen einseitigen Erklärungsweise dramatischer Dichtungen läßt man sich Wagner gegenüber sogar bis zu der Oberflächlichkeit gehen, mit der man Operntexte zu lesen pflegt, während Wagner in der bedeutungsvoll ineinandergefügten Benutzung alles dessen, was die Bühne darbietet, bis herunter zu irgend einem Handstück, einem Teil der Tracht oder der Maske, das Höchste leistet. Mit alle diesem verbindet endlich Wagner noch das von ihm aufs Feinste ausgebildete Ausdrucksmittel der Musik, von welchem der übliche Bühnenbetrieb bestenfalls weiß, daß in ihr die szenischen Vorgänge sich widerspiegeln, die er aber, mangels Vertrautheit mit der Kretzschmarschen Affektenlehre, aus der tönenden Unterlage nicht herauszuholen versteht.

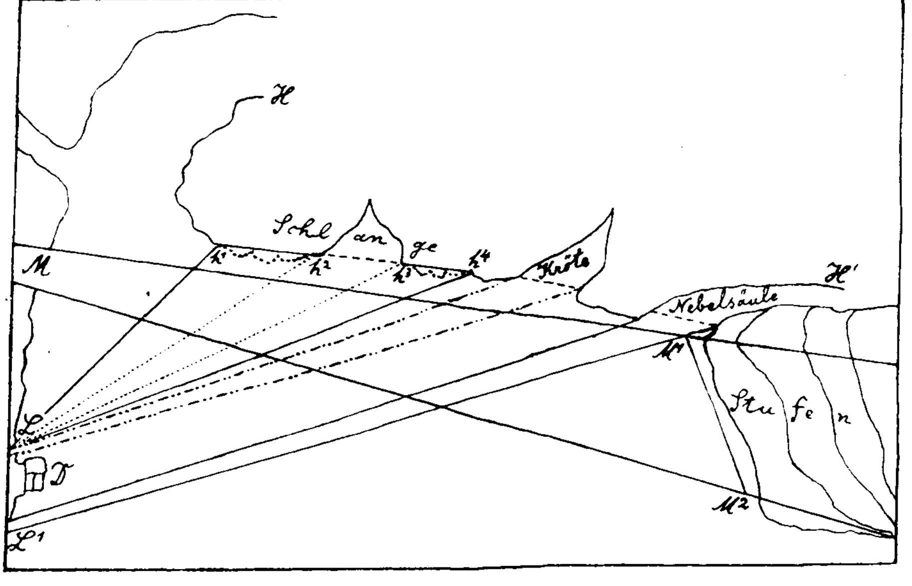
Wenn solcher Gestalt oft fast die Hälfte einer Wagnerschen Szene und vom ganzen Rheingold mehr als die Hälfte den Ausführenden noch unbekannt ist, dürfen wir uns da verwundern, wenn dieses größte Meisterstück Wagnerscher Gesamtkunst noch immer die rauhe, nein räudige Raupe ist, die den farbenglühenden, goldglänzenden Falter, der sie einst werden soll, noch immer erst erwarten läßt?

Nibelheim ist ein vorzügliches Beispiel, um die Berechtigung dieses Urteils zu erweisen.

1. Die Dekoration

Nicht jede Dekoration ist geeignet zur Anbringung derjenigen technischen Mittel, welche uns die Verwandlungen Alberichs als wirkliche Zaubertaten sehen lassen sollen.

In der linken Felswand — die Bezeichnung links und rechts vom Zuschauer aus genommen — bilde ein schmaler, oben geschlossener Spalt M den Eingang zu Mimes Werkstatt. An derselben Seite weiter nach vorn ist der Durchgang D zu der Schlucht, aus welcher sich Loge und Wotan herablassen. Die Mündung ist nicht ebenerdig; man muß über einige Felsblöcke, die gleich Stufen daliegen, steigen, um vollends hinabzugelangen. Über diese Blöcke hinweg, an der fast senkrecht zur Rampe nach hinten sich erstreckenden linken Seitenwand vorbei blicken wir in die Tiefe der Höhle, die sich weit hinten nach rechts wendet und dort hinten die feinen Nebel zeigt, von denen Loge bei seinem Eintritt spricht. Sie ist hinten von rechts her durch ein ruhiges Licht matt erhellt; die von Loge wahrgenommenen feurigen Funken sind für uns nicht sichtbar. Nach links zweigt sich ein schmaler dunkler Gang ab.



Dieser Blick in die Tiefe nimmt aber nur etwa das linke Viertel der Bühnenbreite ein. Er wird nämlich rechts von der eigentlichen Hinterwand begrenzt, die sich, der Rampe ungefähr parallel, doch links etwas zurückliegend, nach rechts hinüber zieht.

Diese Hinterwand wird durch die ausgezogene, vielfach gebogene und gezackte Linie H—H¹ bezeichnet. Vor ihr von h¹ an bis vor die mittelste Einbuchtung zerstreute niedrige Gesteinsbrocken. Über die Bedeutung der vor den beiden geraden Stücken h^1—h^2, h^3—h^4 befindlichen mehrfach gekrümmten punktierten Linien später. An der rechten Seitenwand erblickt man mehrere, im Felsen wie auf natürliche Weise gebildete rohe Stufen.

Rechts und links in dieser Anordnung müssen bleiben, wie in der Zeichnung. Die Vertauschung ist wegen eines Umstandes unstatthaft, der in einer im Spiel der Darsteller vorkommenden, noch unbekannten Szene enthalten ist.

Die Dekoration darf nicht sehr tief sein, damit die Verwandlungen, zu welchen sich Alberich stets ein wenig in eine Nische zurückzieht, im ganzen Hause gut gesehen werden können.

Da alles auf die Ermöglichung dieser Hauptsache hinzielen muß, so hat die Vorschrift von der „unabsehbar weit sich dahinziehenden unterirdischen Kluft, die nach allen Seiten hin in enge Schachten auszumünden scheint", in welche später die davongescheuchten Nibelungen „nach

allen Seiten hinabschlüpfen", zurückzustehen. Ihr Zweck, uns die gewaltige Macht Alberichs zu versinnlichen, ist bereits wirksamer mit Hilfe der Musik in der Wandeldekoration erreicht.

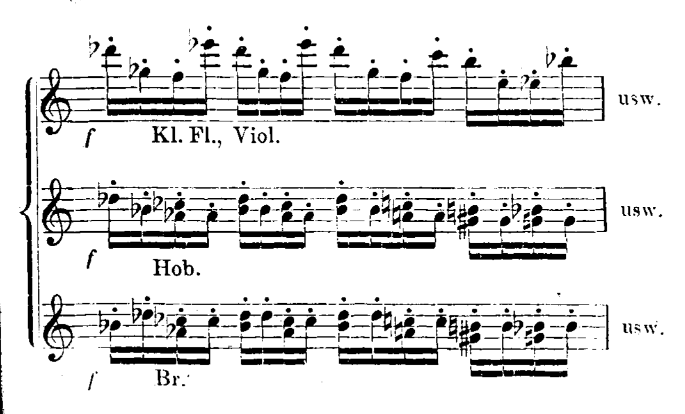
Das Licht kommt für den Platz, auf welchem sich das Spiel der Darsteller vollzieht, einzig aus Mimes Werkstatt mit der Öffnung M. Es hat die gelbrote Farbe eines sehr starken Schmiedefeuers, das zu Anfang auf den dunklen Felswänden einen rötlichen Widerschein hervorruft. Der Winkel M^1 M M^2 schließt den Raum der größten Helligkeit ein. Der übliche, von rechts oben herunter kommende breite Streifen blauen Lichtes, der 1896 in Bayreuth erfunden wurde, ist sinnlos. Woher sollte er stammen? Wir befinden uns nach gemeiner Rechnung 200—250 m unter der Erde, nach dichterischer viel mal mehr. Und nicht minder falsch ist Rembrandtisches, heute schon zur Manier gewordenes Helldunkel, das Verkehrteste, was unbelehrtes modernes Regisseurtum auf Nibelheim anwenden konnte.

2. Alberichs Goldschatz

Wagners Angabe, daß die Zwerge das herbeigebrachte goldne Geschmeide „auf einen Haufen speichern", rührt jedenfalls auch aus der Zeit der Dichtung her und bedarf, wie schon die von der unabsehbaren Höhle und wie so viele andere, nicht minder der Berichtigung. Da das, was die Zwerge bringen, offenbar die erste Ausbeute von Alberichs Goldindustrie ist, so wird er noch den Wunsch haben, sich daran durch fortgesetzte Betrachtung, besonders, wie Kenner pflegen, auch der Einzelheiten zu erlaben. Er läßt daher den Schatz, der aus goldenen Prunkgefäßen und Schmuckstücken besteht, auf den Stufen rechts — schaufensterartig — aufstellen. Das hat zugleich die Folge, daß auch Wotan zum ersten Male einen Goldschatz ausgebreitet in greifbarer Nähe erblickt und daß wir, die Zuschauer, aus demselben funkelnden Anblick mitfühlend verstehen lernen, wie sich in Wotans Brust die Goldgier entzündet.
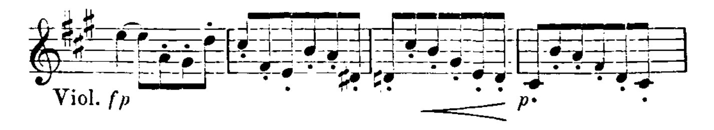
Zu voller Wirksamkeit gebracht wird aber dieser Anblick durch Loges Flammenzauber.

Nachdem nämlich das von M ausgestrahlte Licht während der Unterhaltung der Götter mit Mime und Alberichs Drangsalierung der Zwerge merklich schwächer geworden ist, als ob das Feuer in Abwesenheit des Schmiedes langsam ausginge, läßt Loge es nach den Worten: „Was hülf' dir dein Schmieden, heitzt' ich die Schmiede dir nicht?" mächtig auflodern. Eine plötzliche Helle überflutet die Höhle, Flammen scheinen aus den dunklen Felsen zu brechen, Feuerströme die aufgestellte Goldmasse zu übergießen. Dies lehrt uns die Musik an den Stellen, wie:



Von hier ab reguliert Loge weiter das Feuer auf Mimes Herd nach seinem Zwecke, der dem offenen Anscheine nach auf eine Neckerei mit Alberich hinausläuft, in Wahrheit Wotan gilt. Auf der Bergeshöhe haben die in der Ferne gezeigten goldenen Ströme Loges in Wotan schon die erste deutliche Regung der Goldgier geweckt; jetzt soll sie durch einen teuflischen Anschauungsunterricht zur beherrschenden Leidenschaft gesteigert werden.

Den sehr hellen, ruhigen Schein, der dieses starke Auflodern unter sich verbindet, mäßigt Loge nach dem letzten Ausbruche, denn er wendet sich jetzt der Bewunderung des Schatzes Alberichs zu. Dazu bedarf es eines kurz flackernden Feuers, das die Stücke des Schatzes zu künstlerischem Funkeln bringt. Beiden, dem Feuer und dem Funkeln, gilt das Motiv:



Letzten Endes ist es natürlich auch hiermit wieder auf Wotan abgesehen. So grobe Leidenschaftlichkeit, wie sie Loges bisherigem Flammenspiel entspräche, ist im Grunde nicht Wotans Sache, da er weder wie Chamissos Peter Schlemihl, noch wie Felix Dahns Zwerg Zwotto in „Odhins Trost", noch wie Kaiser Gajus (Sueton. c. 42) am körperlichen Fühlen und Haben des Goldes sein höchstes Genügen finden und auf ihm sich wälzen wird. Seiner feineren Natur winken im Golde feinere Reizungen, die darum die Leidenschaft nicht weniger fest einwurzeln lassen und ihren Mann zu einem um so abgefeimteren Verbrechertum erziehen. Geschwisterehe!

Nach einem nochmaligen sehr starken Aufscheinen dämpft Loge von den Worten an: „Doch wichtig acht' ich vor allem" das Feuer soweit, daß nur die zur deutlichen Beobachtung der drei sich unterhaltenden Personen nötige Helligkeit übrig bleibt, der goldne Aufbau aber ganz verblaßt. Das Licht muß so reguliert werden, daß es aussieht, als ob seine deutliche Wirkung nicht über die Linie M^1—M^2 hinausreiche. Denn Loge will jetzt den Alberich dazu bringen, seine Verwandlungskünste zu zeigen, wozu er durch seinen Goldschatz nicht abgelenkt werden darf. —

So hat denn die Behandlung der vorstehenden Logemotive nach den Regeln der Affektenlehre einen neuen Grund für die breite Aufstellung des Goldschatzes erbracht und uns über das Verhältnis zwischen Wotan und Loge eine neue, in beider Seelenleben tief hineinleuchtende Aufklärung verschafft.

3. Alberichs Verwandlungen

Als Angelo Neumann 1878 das Rheingold nach Leipzig verpflanzte, ging die Verwandlung so vor sich, daß vor dem in ganzer Person vor uns stehenden Alben mit großem Geräusch ein breiter Dampfstrahl in die Höhe schoß, und daß mit seinem Wiederwegbleiben auch der Mann weg war. Einmal kam aber der Strahl überhaupt nicht. Da sah man denn, daß Alberich in dem Felsen, vor dem er stand, ein Türchen öffnete, durch das er unter allgemeiner Heiterkeit hindurch schlüpfte. Wie die Nebelsäule dargestellt wurde, entsinne ich mich nicht mehr; als aber der Zaubermann, nachdem er Schlange gewesen war, wieder erscheinen mußte, kam er einfach hinter dem Felsstück herum. Es wird also wohl 1876 in Bayreuth ebenso

gewesen sein; ja ich sah den Dampfstrahl noch am 3. Januar 1913 im Berliner Hoftheater.

1896 spielten sich in Bayreuth die Vorgänge in Nibelheim hinter einer Art Staketenzaun ab, der aus schmalen, etwa halb mannshohen Steinen bestand, der vorn quer über die Bühne ging und in der Mitte eine türbreite Öffnung hatte, durch die man gelegentlich sehen konnte, daß die Darsteller nicht, wie beim Hanswursttheater auf den Jahrmärkten, blos aus Oberkörpern bestanden, sondern auch Beine hatten. An die Ausführung der Verwandlungen erinnere ich mich nicht mehr, sie werden aber wohl vor sich gegangen sein, wie in Leipzig in der Volknerschen Neuinszenierung. Auch hier war Nibelheim durch eine Reihe von Felsblöcken, gleichfalls in der Mitte mit einer türähnlichen Öffnung, nach vorn abgeschlossen. Um zu verschwinden trat Alberich hinter den höchsten, ihm bis an die Brust reichenden Block, einige Dampfwölkchen stiegen vor ihm auf, er versank, kauerte sich vielleicht auch nur nieder —: Das Kolumbusei war wieder einmal auf die falsche Spitze gestellt.

Die Nebelsäule wurde hier, wie auch noch neulich in Berlin, durch etwas Dampf, der in getrennten dünnen Wölkchen aufstieg, bezeichnet. Um das Hin- und Herlaufen und Abgehen der Nebelsäule auszuführen, zog man anscheinend die dampfspendende Schlauchöffnung über den Fußboden hin. Die eigentümliche krumme Linie der zergehenden Dampfwölkchen, die auf diese Weise entstand, machte, wenn man sie für etwas Lebendes halten wollte, den seltsamen Eindruck einer kranken, sich auflösenden Seele und zeigte gar nichts von „Hast, Gier, Haß und Wut“, die Wagner seinem Darsteller Hill als die herrschenden Eigenschaften Alberichs vorschrieb (Ges. Werke X, Rückblick auf die Bühnenfestsp. von 1876).

Die Schlange wurde 1876 in Bayreuth angeblich „in ihrer ganzen kolossalen Länge über die Bühne gewunden“ (Paul Lindau, Nüchterne Briefe aus Bayreuth. 2. Aufl., 1876, S. 21). In Leipzig erschien an ihrer Stelle ein Krokodil, dessen gemütliches Watscheln stets allgemeine Heiterkeit erregte, und das sich vorsichtig, um nicht mit dem Schwanze anzustoßen, unter stetem Aufklappen des Rachens in die Kulissen zurückzog. Loges Beschwörung, es solle ihn nicht verschlingen, war sehr überflüssig. Später blieb es weg, ohne daß ein Ersatz dafür geboten wurde. Herr Stägemann sprach sich sehr wegwerfend über derartige Dinge aus, die nach seiner Meinung nicht zur ernsten Kunst gehörten und daher besser hinter den Kulissen blieben. Jedenfalls ist diese Ansicht auch die billigste, was er aber nicht aussprach.

Nach Einführung des Zaunes ging in Bayreuth und Leipzig eine schwarze Schlange vor der Türöffnung in ein paar Windungen vorüber. Das war alles, was man von ihr zu sehen bekam. Neulich in Berlin bäumte und wandte sich, in dem auch dort herrschenden Helldunkel halb sichtbar, halb nicht, eine Schlange umher, der ebenfalls Alberichs Temperament, die Übereinstimmung mit der Musik und körperlich die nötige Dicke fehlte, um furchtbar zu sein.

Um das Richtige zu treffen, müssen wir uns ebenfalls erst genau klar machen, was Wagner wollte.

Das Verbergen durch die Dampfwand, ein sich Ducken oder Versinken, ein auch vorgeschlagenes Zurücktreten in dichte Finsternis sind in Wahrheit nur ein sich Verstecken, das Tag für Tag von den verschiedensten Personen aus den verschiedensten Gründen ausgeführt wird und dem nichts Zauberhaftes innewohnt. Wenn es aber in der Dichtung heißt: Alberichs „Gestalt verschwindet“, so sollen wir sie weg sein oder weg werden sehen und zugleich mit gesehen haben, daß in ihrem ganzen Umkreise keines der sonst üblichen Dinge oder Vorgänge vorhanden war, die einem Ding oder Mann zum Verschwinden verhelfen. In diesem Außergewöhnlichen, ja Außermöglichen liegt das Zauberhafte des Vorganges und jene gelinde Erschütterung begründet, die wir bei seiner Gewahrung empfinden.

Und dieses Wunder, dieses Stückchen Aufhebung der Naturgesetze sollen wir gleichwohl mit Mitteln allernüchternster Naturgesetzlichkeit, mit Handgriffen und Werkstücken des allergewöhnlichsten Bühnenbetriebes nachbilden. Alberich muß also doch einen Ort und eine wenn auch noch so kurze Frist erhalten, um sich zu entfernen: — nur dürfen wir es nicht sehen. Und er muß zu diesem Zwecke mit etwas verdeckt werden: — nur dürfen wir es wiederum als Gegenstand und in seiner verdeckenden Wirkung gar nicht gewahr werden, und die Wirkung muß bleiben, nachdem das Verdeckte sich längst entfernt hat. Sollte das möglich sein? In einem Falle doch: wenn Decke und zu Verdeckendes einander völlig gleich sind und jene mit einer solchen Geschwindigkeit vor dieses gebracht werden kann, daß das Auge nicht zu folgen vermag, z. B. mit einer Geschwindigkeit von 313000 km in der Sekunde. Mit einem Worte: wir müssen Alberich mit seinem Bilde, seinem eigenen Lichtbilde zudecken.



Die Musikalischen Volksbibliotheken

Nachdruck erwünscht!

Die für die Errichtung musikalischer Volksbibliotheken ins Leben gerufene Bewegung zeitigt andauernd erfreuliche Ergebnisse. Die volkserzieherische Bedeutung dieser Anstalten wird nunmehr allgemein gewürdigt; städtische und staatliche Behörden, gemeinnützige Vereine, namhafte Künstlerkorporationen wenden ihnen Fürsorge und Unterstützung zu. Die angesehenen Verlagsfirmen, die sich anfangs zuwartend verhielten, haben inzwischen die Überzeugung gewonnen, daß gerade durch die Volksbibliotheken gehaltvolle Musik jeder Art in weite Kreise getragen wird, in denen bisher allein die Schundliteratur auf Notenpapier heimisch war, und daß dieses jetzt geweckte Interesse breitester Schichten auch dem Absatz von Werken der Klassiker wie der ernsten Tonsetzer der Neuzeit und der unmittelbaren Gegenwart durch die Sortimenter in ansehnlich gesteigertem Maße zu Gute kommt. Nur die Operetten- und Couplet-Verleger versuchen es noch — freilich erfolglos! — den Musikalischen Volksbibliotheken Hindernisse in den Weg zu legen: nehmen doch diese Institute grundsätzlich weder Operetten- noch Salonmusik noch sonst irgendwelchen Kitsch in ihren Bestand auf. — Die Beteiligung des Publikums ist allerorten recht zufriedenstellend. Alle Freunde der Sache werden darum ersucht, wo und wie sie es nur immer können, darauf hinzuweisen, daß von den Bibliotheken Noten, Bücher und Schriften über Musik usw. in einwandfreien Ausgaben umsonst oder gegen eine ganz geringe Leihgebühr von höchstens etwa einer Mark pro Jahr ausgegeben werden. Insgleichen macht sich jeder um die dem Gemeinwohl dienenden Unternehmungen verdient,

der einer solchen Bibliothek neue oder gut erhaltene Musikalien und Musikliterarisches geschenkweise übermittelt. Für Tonsetzer kommt in Betracht, daß die Mus. Volksbibliothek sich als sehr beachtenswerte „geistige Vermittelungsstelle" ausweist; sie handeln also in ihrem bestverstandenen Interesse, wenn sie dieser und jener Mus. Volksbibliothek eines der ihnen zustehenden Freiexemplare ihrer Werke übermitteln.

Im Laufe dieses Winters sind neu eröffnet worden: die Mus. Volksbibliotheken zu Charlottenburg, Bremen, Stettin. Sie zeigen eine ähnliche Einrichtung wie die von München, Berlin, Stuttgart, Cassel. Als zweite Mus. Volksbibliothek in Österreich wird mit Beginn des Februars die Brünner der Salzburger zur Seite treten. In Leipzig, Dresden, Hamburg, Mannheim steht man mitten in den Vorbereitungen. — Auch in Amsterdam hat sich bereits für die Errichtung einer Bibliothek ein aus bekannten Tonkünstlern, Vertretern der Presse, Kunstfreunden zusammengesetztes Komitee gebildet. Wien, Graz und Prag, sowie Schöneberg und Halle a. S. dürften in Bälde folgen. Für die Reichshauptstadt sind neben der bereits bestehenden, vom Berliner Tonkünstlerverein vortrefflich verwalteten Bibliothek noch solche in Berlin O. und Berlin N. in Aussicht genommen. Beabsichtigt ist, im laufenden oder nächsten Jahre einen „Verband der Mus. Volksbibliotheken in Deutschland und Österreich" zwecks gegenseitiger Aushilfe (Dublettenaustausch u. a. m.) zu organisieren.

Anfragen bez. Gründung und Ausbau von Mus. Volksbibliotheken, Übersendung von einschlägigen Drucksachen u. a. m. bittet man an Dr. Paul Marsop zu richten. (Adresse: München, Gesellschaft Museum, Promenadenstraße 12.)

Rundschau

Oper

Dresden Eugen d'Alberts „Liebesketten", die ursprünglich in Dresden ihre Uraufführung erleben sollten, es aber wegen noch nicht dienstbarer technischer Neueinrichtungen nicht konnten, erhielten nun bei ihrer endlich am 6. Januar stattgehabten Première dank einer glänzenden Aufführung ziemlich lauten Beifall, so daß d'Albert am Schlusse oft herauskommen und sich neben dem Dirigenten Herrn v. Schuch verneigen konnte. Die Kritik freilich kann sich vor diesem Machwerke nicht verneigen und in Hochachtung den Hut ziehen. Es ist weit gekommen mit dem Geschmack des Dresdner Opernpublikums, daß es sich von einem an und für sich so talentierten Komponisten wie d'Albert ein solch effektvolles, in allen Stilfarben schillerndes Stück überhaupt gefallen ließ, das zu den minderwertigsten Erzeugnissen der heutigen Operndramatik zählt. Auch textlich. „Ins Wasser fällt, wer sich um andere kümmert, auch wenn's verliebte Fischlein sind" — so heißt es da tiefsinnig; ins Wasser fällt aber und zwar ganz gehörig auch d'Albert, wenn er glaubt mit solchen Operchen Ehre einzulegen. Mach' Er nur weiter so fort — schließlich wird man Ihn nicht mehr ernst nehmen. Aber den Lesern ist ja bereits von der Wiener Uraufführung her durch eine bewährte Feder berichtet worden. Da bleiben mir noch ein paar Lobsprüche für d'Arnals, den geschmackvollen Regisseur, für Frau Plaschke v. d. Osten als Naturkind Sadika, Frl. Forti als Marion, Herrn Vogelstrom als Lotsenkommandeur, Frl. Tervani als charakteristisches Fischermädel, Herren Trede als Wirt und Zador als Kaufmann Balthasar. Dekorationen und Kostüme ließen nichts zu wünschen übrig — es war, als sollten die „Liebesketten" das neue Repertoirestück der Oper darstellen, da schon die „Ariadne" geschäftlich zu versagen beginnt. Man wird sich wohl irren. Denn auf die Première folgte eine Aufführung, bei der der mit Kinoaufregungen schließende zweite Akt absolut keinen Eindruck machte, so daß nicht eine Hand zum Beifalle sich rührte. Hoffentlich verschwindet das klägliche Opus bald wieder vom Repertoire. Alfred Kaisers wahrhaftig unbedeutende „Stella maris" ist Gold gegen diesen neuesten d'Albert. „Tote Augen" soll das nächste Produkt des sich zum Vielschreiber ausbildenden Komponisten sein, der ganz entschieden Opern fürs Kino machen sollte, „Tote Augen" — wen reizte dieser Titel nicht, eine halbe Stunde für dreißig Pfennig in miserabler Luft kinomäßig abzusitzen? Wie konnte sich der wundervolle Beethoven- und Lisztspieler soweit verlieren?

„Tante Simona", Oper in 1 Akt (Uraufführung im Kgl. Opernhause). „Verzeiht die Störung, doch Gott Amor macht die Runde" — Frühling ist's, alles blüht und knospet, jung und alt fühlt sich neu erquickt, Taten- und Abenteuerlust erwacht. Die gute, bereits ein wenig angegraute Donna Simona sollte das auch erfahren. O wie bös! war sie auf die Männer zu sprechen! Hatte sie nicht der einzig Eine vor ** Jahren sitzen lassen? Nun übt sie Rache an dem ganzen Geschlechte, da sie ihr hübsches Nichtchen in klösterlicher Absperrung vor jedwedem irgendwie gefährlichen Männerantlitz fernhält und mit echt tantenhaften Ermahnungen gegen die Bartgesichter anfstachelt. Selbst die muntere Zofe Giacinta, die auf Beatricens Frage, ob sie schon einen Mann geküßt, antwortet „schmeckt süß" — selbst die muß sich solcher Askese unterwerfen. Das kann nicht gut tun auf die Dauer, sagt man sich. Und des Lebens Frühling fordert auch bald sein Recht. Da ist zur Unterstützung des alten wackeligen Hausverwalters eine jüngere Kraft für Gärtnerarbeiten gewonnen worden — natürlich kein Vollblut-Mann, sondern ein tölpelhafter Taubstummer. Aber der hat's in sich und auf sich. Auf sich nämlich eine Perücke, die seine Jugend verbirgt, und in sich eine tatenfrische Edelmannsnatur, die plötzlich zum Vorschein kommt, als Beatrice in Gegenwart des Taubstummen den Frühlingslüften ihre Sehnsucht nach dem Reitersmann anvertraut. Dieser Reitersmann ist selbstverständlich der auf einmal wunderschön redende Gärtner. Der Bund wird hinter Taxushecken mit einer Reihe von Küssen besiegelt. Daß es verbotene waren, bestätigt uns die Tante, die den Galan hinauswirft, in Ohnmacht fällt und darauf die Absicht kundgibt, ihr Nichtchen ins Kloster zu stecken. Da bekommt sie es selber mit dem Frühling zu tun, denn es naht ihr ein Kavalier in würdigen Jahren („die Stimme doch, und auch der Blick") — natürlich ist es der einstige Geliebte. Noch möchte er die alte Schuld einlösen, wenn es sie nicht zu spät dünke. Es dünkt sie nicht zu spät, und hinter Taxushecken geben jetzt diese beiden sich Erinnerungen und süßer Erneuerung des Bündnisses hin. Was aber kann das junge Pärchen nun besser tun, als die männerfeindliche Tante zu überrumpeln? Da muß denn schließlich allseitiger Segen und Glückwunsch und ein Madrigal auf den Frühling das Ende vom Liede sein.

Man sieht, Viktor Heindl, Advokat in Wien, bietet in seinem Textbuche nichts überraschend Neues, Eigenartiges. Wollte es jedenfalls auch nicht. Vielmehr scheint er in Verabredung mit dem Komponisten darauf ausgegangen zu sein, einmal ein kurzes Stündchen die Zuhörer auf eine naive, unnachdenkliche Weise zu unterhalten, wie es in den letzten Jahren nicht mehr oft geschehen war. Er fordert weiter nichts wie ein wenig Gutgläubigkeit für diese Vorgänge und ein wenig Wohlwollen für die vormärzliche Bescheidenheit seiner Situationshumore. Daß man Charaktere auf solche Art nicht wie gemeißelt hinstellen kann, das (so denken wir uns seine eigene Meinung) wird niemand billig verlangen. Solch ein Text, der quasi ein unbeschriebenes Blatt ist, gibt einem Komponisten es an die Hand, sich so natürlich wie möglich zu geben. Ernst von Dohnányi, von dem man bei uns in Dresden mit Recht auf Grund mehrerer Beweisstücke eine sehr gute Meinung besitzt, hat das in seiner Musik redlich getan. Einfachheit und Ungekünsteltheit, diese beiden jetzt so gut wie verschwundenen Vorzüge aller Kunst, waren sein erstes Gesetz hierbei. Er stellte den Singstimmen keine Preisaufgaben; er läßt sie mit gewissermaßen (cum grano salis) mozartischer Grazie und Anmut hin und her promenieren; er schuf ein paar hübsche Melodien, die wie Rosinen in das duftige Backwerk seines Lustspielparlandos eingestreut sind, ein paar liedartige Gebilde, die wie aus der guten alten Zeit der deutschen komischen Oper herüberwinken. Er gab jedoch dem Orchester, was des modernen Orchesters ist: viel Arbeit und manche schwierige und kitzlige tonmalerische Stelle, aber er hielt auch da alles so duftig, leicht, graziös wie nur möglich. Von Schelmerei ist er dabei nicht frei; daß er, als das ältliche Liebespaar hinter dem Taxus

sitzt, blitzschnell einmal an Isoldes Liebestod erinnert, wer will es ihm verdenken? Und er hat auch sogar eine vollständige Ouvertüre geschrieben, die in leichtbeschwingten Rhythmen dem Ganzen voraneilt. Wer sich noch an harmloser, aus Sing- und Musizierfreude hervorgegangener theatralischer Unterhaltung vergnügen kann, der wird die einaktige „Tante Simona" ganz amüsant finden. Dr. Georg Kaiser

Elberfeld Unser von Artur von Gerlach geleitetes Stadttheater wartete im Dezember mit mehreren Neueinstudierungen auf: Hänsel und Gretel, Evangelimann, Waffenschmied, Nürnberger Puppe, der Überfall. Zugkräftig erwies sich Zöllners melodienreicher und auch des dramatischen Nervs nicht entbehrender „Überfall". Die Aufführung war von Wilhelm König musikalisch gut vorbereitet und von Hans Lange wirksam inszeniert. Die Hauptpartien wurden durch Auguste Müller, Adam Würthele und Paul Niels trefflich gegeben. Der anwesende Komponist ward mit den Darstellern oft auf die Bühne gerufen. Glanzleistungen für alle Beteiligten waren die stets gut besuchten Aufführungen von Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel". Ein recht erfolgreiches Gastspiel hatte unser früherer Heldenbariton Karl Armster, jetzt am Stadttheater in Hamburg angestellt, als „Fliegender Holländer". Die Senta fand in unserer neuen dramatischen Sängerin Nuschi Hüsgen von Szerkremyssy eine stimmlich und darstellerisch vorteilhaft veranlagte Vertreterin. H. Oehlerking

Hamburg Die vielbesprochene Strauß'sche Oper „Ariadne auf Naxos" hat nun auch bei uns ihren Einzug gehalten in einer künstlerisch abgerundeten Vorführung unter Kapellmeister Pohlig und Oberregiseur Jelenko. Der mit Recht als maßgebender Führer der modernen Richtung der Tonkunst angesehene, erfindungsreiche Komponist hat sich in diesem dichterisch wenig anmutenden, geradezu lächerlichen Experiment von Komik, Tragik und Melodram auf ein Gebiet begeben, das ihn irreleiten mußte, und so das absolut Geistreiche und Interessante seiner musikalischen Sprache auf keinen einheitlichen Standpunkt zu stellen vermocht. Episodisch und fragmentarisch ist diese Hofmannsthal'sche Zusammenwürfelei von Burleske, Operette und Schauspiel, bei der es höchst bedauerlich ist, daß eine so hochragende Persönlichkeit wie Strauß an ihr seine große Künstlerschaft vergeudete. Wenn es darauf abgesehen war, hier dem vielköpfigen Publikum ein durchaus amüsantes Libretto darzubieten, so ist dies entschieden ein Mißgriff und so wird auch in Hamburg die urteilsfähige Stimme der Allgemeinheit keinen dauernden Erfolg zu verzeichnen haben. Die tonkünstlerische Ausführung, bei der sich Strauß einer einfacheren Harmonik, klar formeller Fassung und begrenzten Orchesterbehandlung bedient, folgt der Dichtung und hebt ihren Inhalt weit über ihre rein äußerliche Wirkung. Daß Strauß hier ein vollständig anderer ist, als in seinen früheren Opern, spricht von seiner vielseitig hohen Bedeutung. Seine Musik, insbesondere die graziösen Tanzstücke, ist einer Kette von Juwelen zu vergleichen, deren Glanz jeden mit Bewunderung erfüllt. Auf der Höhe vollendeter Ausführung stand zunächst die Zerbinetta der singenden und tanzenden Francillo Kauffmann in einer Partie, die der Tondichter mit verschwenderischer Meisterschaft in einer an Koloraturschwierigkeiten nicht zu überbietenden Szene behandelt. Es war ein reiner, ungetrübter Genuß, den diese Wiedergabe, sowohl in Gesang wie im graziösen Spiel hervorrief. Mit spielender Leichtigkeit beherrschte die Künstlerin die enormen musikalischen Schwierigkeiten. Die charakteristische Tragik der Ariadne durch Frau Drill-Oridge, und die gesangschöne Betätigung des Bachhus des Herrn Marak bildeten ebenfalls Glanzpunkte der Leistungen. Gleich vorzüglich besetzt waren die kleineren, nicht minder große Schwierigkeiten bietenden Rollen. Auch das voraufgegangene Schauspiel mit seiner kurzen Einleitungsmusik und den wiederholt auftretenden faszinierenden Tanzstücken etc. erfuhr die gleich künstlerisch vollendete Wiedergabe. Am Schluß der Aufführung wurden die Darsteller und insbesondere der anwesende Komponist durch Ovationen ausgezeichnet. Prof. Emil Krause

Leipzig Von Gastspielen in den letzten Monaten ist vor allem das von Sigrid Arnoldson mit ihrer stimmlich immer noch erstklassigen Traviata und der diesmal infolge minder günstiger Disposition weniger glänzenden, eigenartig vornehmen Carmen zu nennen. Das ebenfalls zweimalige Auftreten von Anna Bahr-Mildenburg, der Hochdramatischen der Wiener Hofoper, brachte insofern eine Enttäuschung, als sich die Künstlerin in der grandiosen musikdramatischen Gestaltung des ersten Tristanaufzuges so ziemlich ausgab, so daß für den folgenden Teil der Rolle sowohl an Klang wie an Tonreinheit ein erhebliches Defizit blieb. Als Amneris in Aida gab sie das erste Bild des vierten Aktes, das fast ganz von der großen Liebes- und Verzweiflungsszene der Amneris ausgefüllt wird, überwältigend großartig, während die mehr lyrischen Stellen im vorhergehenden Teil der Oper weniger hervortraten. Neueinstudierungen mit unbestrittenem Erfolg waren nicht zu verzeichnen; zu Rossinis „Tell" mit seiner außergewöhnlichen Zahl anspruchsvoller Partien reichte das Sängerpersonal nicht zu lückenlos guter Besetzung, außerdem fehlte einigemale die Schlagfertigkeit des komplizierten technischen Apparates. Herr Julius vom Scheidt in der Titelrolle war beim erstenmal, am ersten Weihnachtsfeiertag, stark indisponiert, wirkte aber bei der Wiederholung mit seinem großen Organ bedeutend. Weitere Aufführungen der Oper mit einem heimischen Tell würden sicher vielem Interesse begegnen, da man das herrliche Werk seit langem hier nicht hörte. In Puccinis „Bohême" störte bei trefflicher Besetzung der Hauptpartien der allzu große Raum des Neuen Theaters, das stark besetzte Orchester und dessen dramatisch wuchtige Ausführung der ohnedem sehr dicken Instrumentation.

Unsere Personalverhältnisse klären sich bisher mehr langsam als sicher. Daß der für dieses Jahr vorgesehene viermal je 14 Tage betragende Brüsseler Urlaub unseres Operndirektors die Schwierigkeit stark erhöht, liegt auf der Hand; mindestens eine Zusammenlegung dieses Urlaubes scheint in Zukunft für ein gedeihliches Weiterarbeiten notwendig. Das Baritonfach, in der (freilich durchaus nicht in jeder Hinsicht guten) „alten Zeit" durch zwei der markantesten Persönlichkeiten der deutschen Opernbühne, Schelper und Perron, hier vertreten, hat heute seine Hauptstärke in Alfred Kase, nachdem Herr Buers seit langem eine Art Entziehungskur mit seinem Auftreten an Theaterleitung und Publikum ausübte und zu deren Vollendung sang- und klanglos vom Schauplatz abtrat. Erich Klinghammer, das Muster eines brauchbaren und gewissenhaften Künstlers, muß noch eine losere Art des Gesanges gewinnen, der man die Arbeit weniger anmerkt, um größere Freiheit der Gestaltung zu erlangen. Unter diesen Umständen ist zu hoffen, daß für eine weitere erste Kraft in diesem Fache, einen Künstler der nicht nur schön, sondern interessant singt und ausgesprochene Eigenart besitzt, weder Mühe noch Geld gespart wird. Für das Baßfach gastierte Herr Pierroth von der Breslauer Oper mit vorläufig unentschiedenem Erfolg; auch zu dem Bestand an zweiten Kräften der tieferen Stimmlage, der durch die Herren Klein, Zoller und Gerveling vertreten ist, haben bis jetzt Gastspiele keinen Zuwachs gebracht. Herr Vollmer aus Berlin, darstellerisch ein glänzender Mephisto, bot stimmlich zu wenig. Während das Fach der Koloratursängerin, nach einigen erfolglosen Gastspielen, durch Frau Hansen-Schultheß vom Hoftheater in Weimar, die als Hilda und Martha Vielversprechendes bot, für später versorgt erscheint, harrt die Vakanz einer jugendlich muntren zweiten Altistin, und eventuell eines ausgesprochenen muntere Naturburschen im Tenorbuffofach noch der Besetzung. Dr. Max Steinitzer

Konzerte

Berlin Im siebenten Philharmonischen Konzert brachte Professor Nikisch als Novität eine „sinfonische Burleske" für großes Orchester von Joseph Gust. Mraczek zur Aufführung. Inhaltlich und im Aufbau soll sich das Werk an Wilh. Buschs Dichtung „Max und Moritz" anschließen und der Komponist versucht in Tönen die Figuren der beiden „Helden" zu charakterisieren und deren Streiche und Abenteuer musikalisch zu illustrieren. Phantasie, lebendiges Gefühl und Sinn für blühenden Klang verrät der junge Autor in seinem Werk. Indes vermag er noch nicht selbständig und klar auszudrücken, was er sich vorstellt, sich vor Schwülstigkeit zu bewahren und die Instrumentierung feiner auszugleichen. G. Mahler und R. Strauss haben ihm Hilfe geleistet bei seiner Arbeit, deren Form teils zerstückelt, teils verschwommen ist. Als die gelungensten Episoden erschienen mir die Einleitung, die tonmalerisch sehr witzige Schilderung des ersten Streiches (Schauplatz: Hühnerhof der Witwe Bolte), die Illustration des vierten Streiches (eine Orgelfuge mit Choral kennzeichnet das musikalische Portrait des Lehrers und Organisten Lampel) und der wirksame Schluß. Beim Publikum fand das Werk trotz eindringlicher Darstellung nur eine sehr laue Aufnahme. Die weiteren musikalischen Gaben des Abends waren entschieden erfreulicherer Art. Sie bestanden in Tschaikowskys Fmoll-

Sinfonie (op. No. 4, op. 36), dem Klavierkonzert Cmoll von Saint-Saëns, dessen Solopart Alfred Cortot mit vollkommener Meisterschaft, schön im Ton, tadellos im Technischen und elegantem Vortrag spielte, und Berlioz' schöner Cellini-Ouvertüre.

Im Blüthnersaal veranstaltete Herr Sam Franko mit dem Blüthner-Orchester und unter Mitwirkung von Kathleen Howard und Felix Senius sein erstes „Orchesterkonzert mit alter Musik", Kompositionen italienischer Meister des 18. Jahrhunderts zierten das Programm. An der Spitze stand Battista Pergolesis Konzertino Fmoll für Streichorchester, ein viersätziges Werk, das ein zartes, melodiöses Intermezzo und ein kraftvolles Finale im Rhythmus der Gigue enthält. Es folgten der 15. Psalm für Contralto, Orgel, Violoncello und Kontrabaß von Benedetto Marcello, der mehr weltliche als kirchliche, doch lebendige, ausdrucksvolle Musik durchaus vornehmen Charakters birgt, und eine Kirchenarie „Pietà Signore dimi dolente" von Alessandro Stradella, von Herrn Senius meisterhaft vorgetragen unter Begleitung eines kleinen Orchesters von tiefen Streichinstrumenten (2 Violinen, 2 Celli und Kontrabaß). Der dumpfe, herbe Klang der tiefen Streichinstrumente verleiht dem Werk ein eigentümlich düsteres, ernstes Gepräge. Sehr feine, anmutige Musik hörte man dann in Gasparo Sacchinis Ballett-Suite „Oedipe à Colone", deren einzelne, in ihrem orchestralen Gewand ungemein pikanten und in der Rhythmik und Melodik überaus reizvollen Sätze lebhafte Zustimmung erweckten. Den Schluß des Abends bildete Mozarts Divertimento No. 17 in Ddur für Streichorchester und zwei Hörner. Die Werke erfuhren durch das Blüthner-Orchester unter Leitung des Herrn Franko eine sorgfältig vorbereitete, treffliche Ausführung.

Der jugendliche Pianist Julius Chaloff, der im Blüthnersaal die Klavierkonzerte in Dmoll op. 70 von Rubinstein, Bmoll von Tschaikowsky und Dmoll von Brahms mit Orchesterbegleitung spielte, zeigte sich technisch sehr gut vorgebildet. Wenn dem jungen Künstler hier und da auch etwas mißglückte, so ist das nicht von Belang, gerade schwierigere Partien gelangen ihm überraschend gut. Es fehlt im Vortrag etwas Temperament; gar zu unindividuell gibt sich dieses Spiel: vor der Hand klingt es noch mehr erlernt, wohlerzogen als erlebt.

Charlotte Boerlage-Beyers, die einen Liederabend im Beethovensaal gab, ist als talentvolle Sängerin hier bereits bekannt. Ihr Organ, eine ungewöhnlich große, kräftige Sopranstimme ist gut geschult, wenn auch nicht zu vollkommener Zuverlässigkeit erzogen. Im Vortrag gibt sich Frau Boerlage-Beyers als intelligente und geschmackvolle Künstlerin, deren Naturell das Ernste, Pathetische wohl am besten liegt. Die Künstlerin sang, von Herrn Eduard Behm vortrefflich begleitet, Lieder und Gesänge von Grieg, Rich. Strauß, Bemberg, Massenet und C. Chaminade.

Die junge russische Pianistin Nadine Landesman, die in der Singakademie die Chaconne von Bach-Busoni, die 32 Cmoll-Variationen von Beethoven, Chopins Hmoll-Sonate und Klavierstücke von Liadow, Iuon und Scriabine spielte, wagte etwas zu früh den Schritt an die anspruchsvolle Öffentlichkeit. Zu früh, weil die junge Dame sich nicht nur in rhythmischen Extremen und Bizarrerien des Vortrags gefällt, sondern sich auch neben einer viel zuverlässigeren Technik eine sichere Behandlung der verschiedenen Stilarten zu eigen machen sollte.

Viel achtbares Können und gute Intentionen zeigte der Baritonist Oscar Seelig, (Liederabend) in Gesängen von Durante, Caldara, Paradies, Wagner und Brahms. Die sympathische Stimme gravitiert mehr nach der Tiefe, erklingt in der Höhe etwas gepreßt, weist aber in mancher Hinsicht, namentlich im mezza voce eine gute Schulung auf. Von den altitalienischen Gesängen hinterließ Caldaras „Come raggio disol", von den Wagnerschen Gedichten das wirkungsvoll deklamierte „Im Treibhaus" den besten Eindruck.

Adolf Schultze

Der Deutsche Lyceum-Klub holte das 3. der mit der Frauen-Ausstellung zurzeit in Verbindung geplanten Konzerten am 17. Januar im großen Saale der Hochschule nach. Orchester-Kompositionen von Frauen verzeichnete das Programm. Die Frau als Komponistin ist noch ein ganz junges Kapitel in der Musikgeschichte, und die Veranstaltung interessiert in erster Linie, weil sie die Stellung der musikalisch-schöpferischen Frau fixiert. Die absolute Musik ist danach ein von Frauen wenig kultivierter Zweig, sie neigen zu Programm-Musik; ihre Phantasie bedarf der Anregung durch ein ganz bestimmtes Sujet. So enthielt das Programm größtenteils Bruchstücke aus Opern, z. B. Duett aus der Oper „Der Talisman" von Adela Maddison, von Anni Gura-Hummel und Heinz Arens angemessen vorgetragen, eine wenig lebendige alles Dramatische entbehrende Vertonung; Dudelsackmusik und Tarantelle aus der Oper „Das Gelöbnis" von Cornelie von Oosterzee, sehr temperamentvoll erfunden und wirkungsvoll orchestriert; Brautfahrt und Bergmelodie von Clara Hoppe, Kompositionen, welche nur durch die brillante Interpretation von Cornelis Bronsgeest wirkten; endlich Ingeborg von Bronsart mit einem Duett aus der Oper „Hiarne", deren Lebensfähigkeit auch bei wohlwollendster Beurteilung erloschen sein dürfte. Bleiben von den 8 Nummern nur drei, welche als absolute Musik zu bezeichnen sind: Adagio und Rondeau hongrois aus dem Klavierkonzert von Mary Wurm mit fatalen Anklängen an Schuberts Hmoll-Sinfonie, von der Komponistin brillant vorgetragen, das im Bruchschen Geiste verfaßte Violin-Konzert von Elisabeth Kuyper, um dessen Wiedergabe sich Laura Helbing-Lafont verdient machte, und endlich Nadia Boulanger-Paris, die erste und einzige, welche von allem Epigonenhaften frei wirklich etwas Eigenes zu sagen hatte mit einer Rhapsodie variée für Klavier und Orchester, von Raoul Pugno hinreißend interpretiert und von der Komponistin sehr geschickt dirigiert. Das Blüthner-Orchester, mit Ausnahme des Vorerwähnten von Herrn von Strauß geleitet, entledigte sich seiner nicht immer dankbaren Aufgaben anerkennenswert.

Das erste dieswinterliche Konzert von Luise Gmeiner mit dem Philharmonischen Orchester befestigte den Platz, welchen die junge Künstlerin in den ersten Reihen unserer Klaviervirtuosen inne hat. Für das Gdur-Konzert von Beethoven fand sie den Ton keuscher Reinheit und herzgewinnender Innigkeit, während das Emoll-Konzert von Dohnányi sie im Vollbesitz einer allen modernen Anforderungen gewachsenen Technik und einer den Regungen des Komponisten nachschaffenden Auffassungskraft zeigte.

Georg von Lalewicz erspielte sich mit einem sehr gehaltvollen Programm einen starken künstlerischen Erfolg in der Sing-Akademie, als dessen Höhepunkt die Fmoll-Sonate von Brahms zu bezeichnen ist.

Isa Berger-Rilba verfügt über einen wohlgebildeten, sehr leicht ansprechenden Koloratur-Sopran, welcher im Verein mit Lebendigkeit und Frische der Auffassung lebhafte Sympathien erweckte. Mit der Arie der Königin der Nacht hatte sie zwar ihr technisches Können noch überschätzt, restlos wurde sie dagegen Liedern von Franz und Liszt, auch einer Arie von Händel gerecht.

Georg Enesco hatte seine zahlreiche Anhängerschaft am 22. Januar im Blüthner-Saal versammelt und entzückte durch den ganz eigenartigen Nuancen-Reichtum seines herrlichen Geigenspiels. In Corellis La Folia wurde eine Welt von Stimmen lebendig. Dr. Kerutter begleitete vortrefflich.

K. Schurzmann

Leipzig Das Böhmische Streichquartett hatte sich zur Wiedergabe des Amoll-Quintetts op. 12 von Novák S. Eisenbergers versichert. Die Feuerseele dieses trefflichen Pianisten stellte sich in einen merklichen Gegensatz zu der zurückhaltenden Musizierart des Quartetts und machte somit den Eindruck allzu selbständiger Haltung. Allerdings muß dabei erwogen werden, daß eine vollständige Zurückhaltung nur auf Kosten der ursprünglichen Frische des Klavierspielers zu erreichen gewesen wäre. Die Böhmen selbst waren diesmal in besserer Verfassung als das letzte Mal, wo ihnen Schicksalswidrigkeiten böse Streiche spielten. In Haydns Ddur-Quartett aus op. 76 boten sie ihre beste Leistung auch in technischer Hinsicht. Nováks klangsattes Werk hätten wir aber etwas „böhmischer", Beethovens Amoll-Quartett op. 132 teilweise menschlich überzeugender spielen gewünscht. Möchte man den guten Besuch, den man ihnen spendet, auch den anderen tüchtigen Streichquartett-Vereinigungen zu teil werden lassen.

Mit einem erlesenen Programm gaben Hertha Dehmlow und Kammersänger Hjalmar Arlberg im Kaufhaus einen Lieder- und Duettenabend. Rein gesanglich ist die Sängerin ihrem Konzertteilhaber überlegen, wenn ihr auch nicht gerade ein großer Schmelz des Tones und ganz einwandfreie Behandlung ihres Organs nachgerühmt werden können. Ihr von Natur ziemlich kraftvoller Alt (eigentlich tiefer Mezzosopran) weist ihr wohl dramatische Aufgaben zu, doch steht dazu eine gewisse Leidenschaftlosigkeit etwas im Mißverhältnis, worüber einzelne stärker aufgetragene Stellen nicht hinwegtäuschen konnten. Hierin ist ihr Herr Arlberg zweifellos überlegen. Wie edel und ernst er vor allem an Schubert herantrat, nötigte uns große Achtung vor seinem Vortrag ab, woran Geist und Seele gleichmäßig Anteil haben, und machte manche gesangtechnische Unebenheit vergessen (z. B. im Forte mühevolle Tongebung, die dabei zu Zeiten klanglos wurde). Alt und Bariton ver-

einigten sich dankenswerter Weise noch im Zwiegesang Dvořákscher und Brahmsscher Duette, die man leider so selten im Konzertsaal zu hören Gelegenheit hat. Hoch mußte man es Arlberg ebenfalls anrechnen, daß er auch an einen leider zu früh gestorbenen Tonsetzer von echtem Wesen gedacht hatte, an Wilhelm Berger, von dem zwei feine Stücke das Programm mit zierten.

Nach den guten Eindrücken, die man früher von Paul Aron, dem damals in Leipzig, jetzt in Berlin ansässigen Pianisten, als Begleiter mitnehmen konnte, war sein Konzert mit dem Windersteinorchester eine große Enttäuschung. Freute man sich von vornherein, daß nun endlich mal wieder einer ein Konzert von Mozart (Esdur) mit auf dem Zettel stehen hatte — ich glaube, es war das erste Mal in diesem Konzertwinter —, so wich diese Freude, milde gesagt, einer großen Betrübnis. Wohin alle Sonnigkeit und einfältige Empfindung, wohin aller unbeugsamer Rhythmus, ohne die wir uns nun einmal Mozart nicht denken können? War's da ein Wunder, daß es im Presto zu einem regelrechten „Umschmiß" kam, den Herrn Prof. Winderstein allein in die Schuhe zu schieben etwas zu bequem wäre? Bei den beiden Tänzen mit Streichorchester von Debussy, womit uns Lambrino schon im vorigen Jahr bekannt gemacht hat, lag die Sache anders: Zu ihrer bloß auf Stimmungen, allerdings feinster Art, berechneten Wiedergabe bedarf's keiner tiefen Gemütsregungen, höchstens eines gewissen äußeren Schliffs der Technik, an die selbst wieder nur mäßige Anforderungen gestellt werden. In Liszts A dur-Konzert sollen sich aber alle schon bei Mozart ersichtlichen Mängel wieder gezeigt haben.

Charlotte Herpen, die mit dem jungen Geiger Eddy Brown ein Konzert gab, hat einen großen Vorzug vor vielen anderen ihres Faches. Sie ist von der Mutter Natur mit einer Stimme bedacht worden, deren Ausbildung schöne Erfolge verheißen mußte. Leider läßt ihre Schulung aber an allen Ecken und Enden zu wünschen übrig. Ihre Atmung wird stoßweise geführt, ihr Ton ist kehlig und somit der ganze Ansatz unsicher. Daß unter solchen Umständen der Vortrag auch geistig leiden kann, ist nur allzu begreiflich, und so vermochte sie denn auch nach dieser Seite nicht gerade zu erwärmen, wenn auch nicht zu verkennen war, daß es hier und da zu hübschen Ansätzen kam. Der Konzertteilhaber der Sängerin, Eddy Brown, schnitt vorteilhaft ab. Mit seiner Technik ist er fast im Reinen, musikalisch ist er wohlbegabt, sein Auftreten ist ungezwungen und natürlich wie sein Spiel. Daß sein Ton einen scharfen Beiklang hatte, mag zum guten Teile an dem verschwenderischen Verbrauch von Kolophonium gelegen haben. Aus vielem, was noch nach der Lehre klang, vermochte man zu ersehen, daß Brown wohl noch nicht lange das Gesellenstück hinter sich hatte. Die Begleitung Marcel van Gools war befriedigend.

Einer, dem man trotz seinem noch unbekannten Namen nichts mehr von der Schule anmerkte und der doch wohl auch noch nicht lange „flügge" zu sein scheint, ist Emil Telmányi, der sich uns im Feurichsaal vorstellte. Technisch ist er ebenso tüchtig vorgebildet, wie er gesundmusikalisches Verständnis verrät. Dabei wird sein Spiel von einem so lebensvollen Pulsschlag getrieben, daß einer, der sich da nicht mit fortreißen ließe, ein Herz aus Stein haben müßte. Man überhörte es sogar willig, wenn er seine Technik nicht mehr dem Inhalt unterordnete, sondern sogar hintansetzte. Wir wollen es übrigens nicht bedauern, daß ihm die üblichen Zuckerplätzchen des Schlusses nicht so gut lagen wie die größeren Werke seines Konzertzettels. Dazu ist sein Ton, wenn auch nicht allzu ergiebig und nicht an und für sich gerade reizvoll, doch zu wenig fein gesponnen. Doch das vermißte man an seinem tapferen Spiel sonst nicht. Das Hauptwerk des Abends war Bruchs G moll-Konzert. Schon Brown hatte es am zweiten Tage vorher gespielt und Vecsey brachte es zwei Tage darauf mit. Wenn das als Huldigung zu des Meisters 75. Geburtstag gelten sollte, konnte man immerhin noch mit Recht einwenden: Warum nicht auch ein anderes von ihm? Wenn aber nicht: Warum nicht auch einmal ein gutes neues von einem Jüngeren mit oder gar, wie das Havemann kurz darauf wagte, ein uns noch unbekanntes? Die Begleitung Max Wünsches, der in letzter Stunde für einen andern eingesprungen war, verdient hohes Lob und Bewunderung.

Ähnlich wie Backhaus mit dem Klavier so scheint sich Franz von Vecsey mit der Geige erst vollständig zu ergänzen. Technisch wird ihm nur dann etwas fehl gehen können, wenn er seinen schlechtesten Tag hat. Musikalisch spielt er reif, abgeklärt, mit klassisch zu nennendem Ebenmaß. Davon abgesehen, hätte man sich in den Konzerten von Mendelssohn und Beethoven gern etwas mehr Seele und dynamische Feinheiten hinzugewünscht. Im Bruchkonzert indes fand er sogar einen Grad der Wärme, den man ihm vorher kaum zugetraut hätte. Aber noch einmal: Ihr Musiker, laßt auch die Lebenden leben, ohne daß auch die Toten zu sterben brauchen. Wie wäre es mit folgendem Vorschlag für ein Geigerprogramm: Ein altes bewährtes Violinkonzert, ein nicht so bekanntes älteres und ein unbekanntes neues? Prof. Winderstein begleitete mit seinem Orchester sehr ausdrucksvoll, dabei zurückhaltend und anschmiegend. Dr. Max Unger

In seiner Matinee spielte der Pianist Ignaz Friedmann die Toccata und Fuge in D moll von Bach-Tausig, Beethovens D dur-Sonate op. 28, mehrere kleine Stücke von Chopin — darunter die F moll-Fantasie — und am Schluß die Paganini-Variationen von Brahms. Zwar spielte der Künstler manchmal etwas willkürlich, aber sein Vortrag ist doch genial, vornehm und nervig. Die blendende Technik, das zarte Pianissimo und der bezaubernd feine Anschlag rissen das Publikum auch diesmal wieder zu spontanen Beifallsäußerungen hin.

Im siebenten Philharmonischen Konzert in der Alberthalle hörte man zum ersten Male Leone Sinigaglias Piemonte, Suite für Orchester in vier Sätzen. Die beiden Ecksätze gefielen uns am besten, namentlich der erste, der in melodischer und harmonischer Hinsicht sehr eigenartig ist. Eine andere Neuheit war ein Violinkonzert in D moll mit Orchesterbegleitung von Gustav Holländer. Das Werk ist äußerst geschickt und formgewandt aufgebaut und trägt manchen edlen Zug, aber größeres Interesse konnte es nicht erwecken, schon deshalb nicht, weil das motivische Material mit seiner harmonischen Umrahmung zu sehr auf gewohnten Pfaden wandelt. Der Solist, Herr Prof. Waldemar Meyer aus Berlin, nahm sich des Werkes liebevoll an; aber sein etwas forcierter Ton, die nicht ganz einwandfreie Technik und Intonation waren wenig geeignet, das Violinkonzert in ein günstigeres Licht zu stellen. Weit besser gelangen dem Künstler die kleineren Stücke von Pugnani, Boccherini, Francoeur und besonders Tartinis Variationen über ein Thema von Corelli, die er sehr fein und charakteristisch spielte. Das schönste Erlebnis des Abends war aber Franz Schuberts herrliche H moll-Sinfonie (Unvollendete), die Herr Prof. Hans Winderstein so innig und durchsichtig wiedergab, daß die zahlreichen Anhörer am Schluß in hellen Beifallsjubel ausbrachen.

Bruno Tuerschmann rezitierte in seiner vierten Matinee das Mysterium Kain von Byron. Es war für den Künstler keine leichte Aufgabe, die verschiedenen Gestalten der phantastisch-dramatischen Dichtung in klarer Plastik wiederzugeben. Wundervoll zeichnete er u. a. Kains verzücktes Aufschauen in den offenen Himmel. Auch das Erscheinen der Brüder Kain und Abel an der Opferstätte, wurde bis zum Abschluß des Ganzen in ergreifender Weise dargestellt. Tuerschmann ist einer unserer besten Rezitatoren; seine Sprache ist manchmal etwas weichlich, jedoch seine Art zu charakterisieren, die Tonfärbung im raschen Wechsel und sein Gedächtnis bewunderungswürdig. Die zu der Dichtung gehörige, von Saint-Saëns komponierte Harfenmusik machte keinen besonderen Eindruck, wurde aber von Fräulein Stefanie Politz mit gutem musikalischen Geschmack und feiner Abklärung vorgetragen.

Das Konzert zum Besten des Pensionsfonds für die Mitglieder des Winderstein-Orchesters bot ein erlesenes Programm. Das bedeutend verstärkte Orchester hatte für den Abend eine ausgezeichnete, hier bereits bestens bekannte Sängerin gewonnen, so daß man mit Recht auf eine rege Teilnahme des Publikums rechnen durfte. Leider gab es am Abend eine arge Enttäuschung; die große Alberthalle war fast leer, nur wenige Konzertgäste hatten sich eingefunden, um dem ausgezeichneten Orchester ihre Verehrung und Wertschätzung von neuem zu erkennen zu geben. Das Konzert begann mit der Phantastischen Sinfonie von Hector Berlioz. Der reiche Stimmungsgehalt des Werkes wurde in anschaulichster Art dargestellt. Auch die vereinzelt auftretenden seltsamen, spukhaften und sehr charakteristischen Instrumentaleffekte traten scharf geprägt und präzis hervor. Sehr eindrucksvoll waren auch drei Sätze aus der Sinfonietta für neun Blasinstrumente von Ch. Gounod, welche die Solisten mit edlem Ton, großer Klarheit und Empfindung vortrugen. Die Königliche Hofopernsängerin Irma Tervani aus Dresden entzückte mit der Arie des Adriano aus „Rienzi" von Wagner, und mit Liedern von Debussy, Sibelius und Wolf, die A. Nestler sehr sauber begleitete. Ihre Stimme ist glockenrein in der Intonation und zeichnet sich durch edlen Klang und wundervolle Biegsamkeit

aus. Den Schluß des Konzertes bildete Weingartners Lustige Ouvertüre, die in Leipzig ihre Erstaufführung erlebte. Das Werk klingt eigentlich nicht allzu lustig und könnte ganz gut unter irgend einem anderen Titel passieren, es ist aber sehr geschickt und lebendig konzipiert und zeugt von voller Beherrschung der Instrumentationstechnik. Der Aufbau ist jedoch etwas schwächlich und schmälert den Wert der Komposition. Das Orchester spielte unter seinem tüchtigen Leiter Herrn Prof. Hans Winderstein mit großer Aufmerksamkeit und brillantem Zusammenklang. Die Darbietungen fanden begeisterte Aufnahme. Oscar Köhler

Linz a. D. Mit Orchesterkonzerten sind wir für ein Jahr abgespeist. Das Bruckner-Stiftung-Festkonzert und vielleicht gastierende Philharmoniker stehen uns noch bevor. Der Musikverein brachte in den drei Konzerten an örtlichen Erstaufführungen Beethovens Jenaer Sinfonie und die erste Sinfonie von Camillo Horn. Letztere ist gerade nicht genial, aber doch als wertvolle Schöpfung einer regelkundigen Hand, als Produkt emsigen Studiums eines phantasievollen Kopfes beachtenswert. Horn musiziert natürlich, frisch anregend. Er gibt sich als Romantiker. Der 1. Satz trägt Brucknerische Züge. Das Scherzo fiel etwas ab. Es wurde zu wenig rhythmisch schwungvoll gebracht. Das Adagio gleicht einer schmerzerfüllten Heldenklage. Meistersingerliche Ausdrucksbeweglichkeit herrscht im Finale vor. Das Werk fand beifällige Aufnahme, die durch die Anwesenheit des Komponisten an Wärme gewann. Neu war auch das Vorspiel zum Schlußbilde der „Rakoczy-Trilogie“ aus der Feder des Grafen Géza Zichy, ein sinfonisches Gemälde, das durch Farbenkontraste blendet. Populäre ungarische Weisen und Rhythmen finden Verwendung. Stellenweise geht einem das Tschin-Bum auf die Nerven. Erquickend, wie frisch klarer Quell, wirkte die folgende Ballett-Suite aus Opern von Gluck, frei bearbeitet von Felix Mottl. Jeder der vier Sätze fand stürmischen Beifall. Das Opus wurde aber auch unter Göllerichs Leitung von dem kleinen Orchester mit Hofkonzertmeister A. v. d. Hoya an der Spitze ungemein stilvoll gebracht. Es waren noch zu hören: die sinfonische Dichtung „Les Eolides“ von dem „französischen Bruckner“, César Franck, die „Ideale“ von Liszt (ein Werk muß jedes Jahr aufs Programm kommen, das ist Göllerich seinem Meister schuldig), Volkmanns erste Sinfonie (das innige Andante wurde stellenweise adagiomäßig verschleppt) und Schumanns D moll-Sinfonie (noch unfertig ausgefeilt).

Mitte Dezember feierte die Landeshauptstadt ihren Landsmann Kienzl. Im Theater waren seinen Werken drei Abende gewidmet. Im Musikvereins-Konzert dirigierte Kienzl das polyphon interessante Choral-Vorspiel zu dem Weihnachtsmärchen „Aus Knecht Ruprechts Werkstatt“, die scharf charakterisierenden sinfonischen Zwischenspiele „Phantastischer Ausritt“ und „Traurige Heimkehr“ aus der musikalischen Tragikomödie „Don Quixote“. Stürmische Anerkennung fanden Kienzls Lieder mit Orchester: „Meine Lust ist Leben“ (für Bariton) „Bonapartes Heimkehr“ (Worte von Richard Wagner), orchestral farbensatt koloriert und die Kinderlieder: das humorvolle „Neck und Nymphe“, das neckische „Sandmännchen“, das ernst ruhige „Der Mutter Wiegenlied“ und das jubilierende „Mai“. Erstere sang Herr Schujsky, letztere trug die Jugendlich-Dramatische Frl. Wolden mit schlichtem Liebreiz vor. Kienzl dirigierte seine Werke mit Temperament und holte aus dem Orchester nuancenreiche Farbenskalen.

An gastierenden Künstlern erschienen bisher der Wiener Pianist Lalevicz (er spielte Kompositionen von Beethoven, Brahms und Chopin), Silvio Floresco, dessen tüchtige Fingerleistungen keine individuelle Auffassung zeigten. Tartinis „Teufelstriller“-Sonate war allzu etüdenhaft angelegt. Madame Floresco begleitete konservatoriumschülermäßig. Sascha Culbertson, der nicht allein mit fermem technischem Rüstzeug aufwartet, sondern auch seelenvoll seine Geige zu streichen versteht. Jörn sang nahezu dasselbe Programm wie im Vorjahr, diesmal aber weniger ausdrucksstief und tonrein. Im mezza voce bestrickte er. Neben Kothe tauchte als neuer Lautensänger Dr. Moll (früher Arzt in Bozen) auf, der auch mit einer „Moritat“ aufwartete, die wohl ins Variété gehört hätte. Wie in anderen Städten ist auch bei uns der Besuch der Konzerte sehr flau. Hingegen sind die Operetten-Vorstellungen fast ständig ausverkauft. O vielgepriesene Musikstadt! Franz Gräflinger

Wien Das zweite (ordentliche) Gesellschaftskonzert (15. Januar abends) brachte, von F. Schalk mit gewohnter Sorgfalt einstudiert und vortrefflich dirigiert, ein für Wien noch neues Werk: M. Regers „Orchesterkonzert im alten Stil“ op. 123, sodann die herrliche, mit des Meisters Herzblut geschriebene F moll-Messe (Nr. 3) von Anton Bruckner. Regers Novität, eine der glücklichsten modernen Übertragungen der von Corelli begründeten, von Händel und Bach (in den Brandenburgschen Konzerten) glänzend gesteigerten Form des Conzerto grosso, zeigt, welche große Fortschritte der Komponist in der Behandlung des Orchesters gemacht hat. Besonders gut hat er namentlich das in der Mitte stehende Largo des dreisätzigen Konzertes instrumentiert, und da sich hier zugleich eine sehr zarte Melodik entfaltet, fand dieser Satz bei unserm Publikum den meisten Anklang, während sich die rhythmisch energischen Endsätze mit einem Achtungserfolg begnügen mußten. Am tiefsten wirkte freilich in diesem Konzert — teils erhebend, teils ergreifend — Bruckners F moll-Messe (zuletzt in den Gesellschaftskonzerten 1906 zur zehnjährigen Todesfeier für den Meister aufgeführt), jenes für den vielgeprüften vaterländischen Tondichter biographisch so bedeutsame Werk, in welchem er — wie er mir selbst erzählte — sich als inbrünstig-frommer Christ geistig wieder völlig zurechtfand, nachdem er infolge des problematischen Eindrucks seiner 1868 in Linz aufgeführten, für die dortigen damaligen Orchesterkräfte viel zu schwierigen gigantischen ersten Sinfonie nahe daran war, ganz an sich irre zu werden — ja der Nacht des Wahnsinns zu verfallen! Als er dann später mit erneuerter Lust und Liebe wieder an die Komposition einer Sinfonie ging, (wie die erste aus C moll geschrieben) nahm er in die zweite und zwar in ihr Andante eine der schönsten Stellen aus dem Benedictus der F moll-Messe auf, hiermit der Gottheit dankend, daß sie ihn in dem genannten Werk und durch dasselbe die verloren geglaubte Schaffenskraft zurückgegeben.

Welch kostbare Partie hat uns aber auch Bruckner gerade in dem Benedictus seiner F moll-Messe geschenkt! Für meine Empfindung nach jenem der Missa solemnis Beethovens (das freilich als eine Art Wunder außer allem Vergleich bleibt) das schönste, melodisch indringlichste Benedictus, das es überhaupt gibt, wie andererseits auch das Credo mit seinem erhabenen und zugleich so volkstümlich-schlichten Hauptthema und seinen alle Momente des Glaubensbekenntnisses im besten Sinne naivfromm, aber durchweg äußerlich musikalich wiedergebenden Einzelstellen in der spezifisch katholischen Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seinesgleichen sucht. Auf die letzte künstlerische Wiedergabe können wahrlich Kapellmeister Schalk, der Chor des Singvereins, aber auch das im Benedictus besonders ausdrucksvoll singende Soloquartett (die Damen G. Foerstel, Flore Kalbeck, die Herren Rud. Ritter, Dr. Nikolaus Schwarz), sowie das Tonkünstlerorchester stolz sein. Daher denn auch der Beifall am Schlusse des Credo und nach Ende des Ganzen lawinenartig vorbrach, nachdem er sonst wie in der Kirche taktvoll zurückgehalten worden war.

Mit der gleichen erfolgreichen Hingebung dirigierte Schalk einige Tage später ein anderes Werk Bruckners, seine sogenannte „romantische Sinfonie“ (Nr. 4 Es dur) wohl die populärste und beliebteste seiner Sinfonien und zwar in einem für die akademische Jugend Wiens veranstalteten Sonderkonzerte, welches noch die sechste Londoner Sinfonie J. Haydns enthielt (D dur), außerdem drei Chorvorträge des akad. Gesangvereins (R. Volkmann: „Altdeutscher Hymnus, K. Löwe: „O fons Bandusiae“, wieder Bruckner: „Trösterin Musik“ mit Orgel), von dessen ständigem Chormeister F. Pawlikowsky verdient beifällig dirigiert. Das Orchester war diesmal jenes des Konzertvereins, welcher die beiden oben erwähnten Sinfonien in seinen heurigen Abonnementkonzerten bereits gebracht hatte. Besonders erfreulich erschien in dem „akademischen“ Konzert selbst die rege, verständnisvolle Teilnahme der jugendlichen Hörerschaft für all das so verschiedenartige schön Gebotene.

Schließlich wollen wir für heute nur noch einige der zahllosen Solistenkonzerte herausgreifen. Über die Klaviermatadore d'Albert und Busoni hätten wir freilich auch bezüglich ihrer letzten hiesigen Konzerte, was ihre Eigenart betrifft, kaum etwas hervorzuheben, was die meisten Leser nicht schon aus eigner Erfahrung wüßten. Ebenso ist die temperamentvolle und geistreiche Altistin Lula Mysz-Gmeiner in Deutschland bekannt genug; jüngst glänzte sie hier hauptsächlich wieder als feurige, verstehende Hugo Wolf-Interpretin. Sehr glücklich verlief das erste Wiener Debüt ihrer jüngeren Schwester Frl. Luise Gmeiner, einer wohlgeübten Pianistin, die nur Brahms und Chopin vortrug. Vom erstgenannten Meister besonders schön dessen hochpoetische Jugendsonate F moll op. 5.

An einem bei Ehrbar gegebenen Liederabend (Schubert, Brahms und dem Berliner Tonsetzer H. Hermann gewidmet) offenbarte Paul Schmedes neuerdings seine liebenswürdige,

spezifisch lyrische Begabung, in dieser Beziehung der direkte Widerpart seines Bruders Erik, des namentlich als Bayreuther Siegfried und Parsifal bekannt gewordenen hochdramatischen Heldentenors. Wiens bester Hugo-Wolf-Interpret am Klavier, Prof. Ferdinand Foll, war diesmal P. Schmedes' gleich feinfühliger Begleiter für Musik ganz anderer Art, wenn ihm auch die dritte Abteilung ergänzt durch zwei Zugaben weniger sympathisch gewesen sein mag. Inzwischen haben sich leider auch einige recht unberufene Liedersängerinnen erstmalig in die Öffentlichkeit gewagt, über die wir am liebsten schweigen wollen. Prof. Dr. Theodor Helm

Noten am Rande

Zur Frage des „Parsifal"-Schutzes ist dem Reichstage eine Petition der Vereinigten Ausschüsse für den Parsifal-Schutz zu Berlin, Leipzig und Dresden auf Abänderung des § 29 des Urheberrechtsgesetzes zugegangen. Darnach soll dieser Paragraph folgende Zusätze erhalten: „Absatz 2: Ist ein erschienenes dramatisches Werk bis zum Ablaufe der vorbezeichneten Fristen zufolge ausdrücklicher Verfügung des Urhebers der bühnenmäßigen Aufführung entzogen geblieben, so erlischt die ausschließliche Befugnis zur bühnenmäßigen Aufführung mit Ablauf der Schutzfrist nicht. Absatz 3: Das Gleiche gilt, wenn bis zum Ablaufe der Frist der ausdrücklichen Bestimmung des Urhebers zufolge bühnenmäßige Aufführungen nur an einem vom Urheber bestimmten Orte veranstaltet worden sind. Absatz 4: Im Falle des Absatzes 2 erlischt das Aufführungsrecht zehn Jahre nach der ersten von dem Berechtigten gestatteten Aufführung, im Falle des Absatzes 3 zehn Jahre nach der ersten von dem Berechtigten außerhalb des Bestimmungsortes gestatteten Aufführung. Im Falle des Absatzes 3 erlischt es auch durch Nichtaufführung innerhalb von zehn Jahren." Die Petition ist von über 18000 Personen aller Stände unterzeichnet worden.

Eine Beethoven-Quittung im Britischen Museum. Im Athenäum wird darauf hingewiesen, daß sich im Britischen Museum eine von Beethoven unterzeichnete Quittung über 50 Pfund für die Sinfonie befindet, die er für die Philharmonische Gesellschaft in London geschrieben hat. Man weiß, daß die Direktoren dieser Musikgesellschaft am 10. November 1822 beschlossen, Beethoven 50 Pfund für eine Sinfonie anzubieten, und in dem Sitzungsbericht wird angegeben, daß das Geld sogleich abgesandt wurde. Es ist aber nichts davon bekannt, daß Beethoven schon 1822 das Geld erhalten habe In der „Neuyorker Tribüne" beschäftigt sich nun der Musik-Historiker Krehbiel, der im Besitz der von dem Beethoven-Biographen Thayer gesammelten wertvollen Materialien ist, mit der Geschichte der Neunten Sinfonie und kommt dabei auch auf die von der Philharmonischen Gesellschaft an den Komponisten gezahlte Summe zu sprechen. In den Gesprächsbüchern, in denen dem tauben Meister Mitteilungen aufgezeichnet wurden, finden sich am 26. oder 27. April 1824 Andeutungen, daß die Summe damals eingetroffen war. Sein Bruder Johann schreibt ihm auf: „Er (Kirchhoffer, der Geschäftsmann, von dem Beethoven die 50 Pfund empfing) bittet mich, ihm die zwei Dokumente und die Sinfonie zu bringen, worauf er sogleich das Geld übergeben will. Ich bitte Dich deshalb, dies jetzt zu unterzeichnen, damit ich um 10 Uhr bei ihm sein kann. Ich bringe das Geld sogleich. Das Mädchen kann die Sinfonie jetzt mit mir hintragen." Die Quittung Beethovens im Britischen Museum wurde also im April 1824 ausgestellt; damals empfing Beethoven für seine „Neunte" die 50 Pfund. Um eine Extragratifikation kann es sich bei der von Johann Beethoven erwähnten Summe nicht handeln, denn dann würde er sicher das ausdrücklich bemerkt haben.

Verdi ein geborener Franzose? Am 10. Oktober werden 100 Jahre seit der Geburt Giuseppe Verdis verflossen sein, und der „Figaro" meint, daß der berühmte Komponist der „Aida" in Frankreich mindestens ebenso gefeiert werden müßte wie in Italien, da er zwar dem Namen nach Italiener, in Wirklichkeit aber, wenn man es recht erwäge, Franzose sei! Das ist eine überraschende Entdeckung, aber sie ist scheinbar begründet. Im Jahre 1808 hatte Napoleon durch eines seiner herrischen Dekrete die Herzogtümer Parma, Piacenza und Guastalla dem französischen Reiche einverleibt und aus ihnen das Departement Taro gebildet, so daß im Jahre 1813 Verdis Geburtsort Roncole eine französische Gemeinde des französischen Bezirks Taro war; der Bezirk stand unter der Aufsicht des Präfekten Dupont-Delporte und war in Frankreichs gesetzgebender Körperschaft durch sechs Abgeordnete vertreten. Bald darauf brach ja die französische Herrschaft zusammen, aber es läßt sich nun einmal nicht bestreiten, daß Roncole in dem Augenblick, in welchem Verdi dort das Licht der Welt erblickte, französisch war.

Kreuz und Quer

Bayreuth. Bei den nächstmaligen Bayreuther Festspielen wird Walter Kirchhoff die Partie des Parsifal singen. — Die hiesige Wagner-Gedächtnisfeier ist für das Nürnberger philharmonische Orchester unter Leitung des Kapellmeisters Wilhelm Bruch ein außerordentlich großer Erfolg gewesen. Auch die mitwirkende Solistin Irma Koboth wurde sehr gefeiert.

Berlin. Kapellmeister R. Laugs (Essen) tritt zum Herbst in den Verband des Berliner königl. Opernhauses ein.

— Die Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte (abgekürzt: „Ammre") versendet eine Broschüre, betitelt „Die Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte und die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, ein Wort zu Aufklärung", in der sie auf ein Rundschreiben der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer an ihre Mitglieder antwortet. Besonders bemerkenswert ist die Mitteilung, daß die meisten und bedeutendsten Musikverleger sich gegenseitig verpflichtet haben, von jetzt ab nur dann Werke für ihren Verlag zu erwerben, wenn ihnen der Komponist falls er nicht Mitglied der Ammre ist, die mechanischen Urheberrechte im Verlagsschein überträgt, oder, wenn andere Voraussetzungen erfüllt sind, die eine Gewähr dafür bieten, daß diese Rechte nicht zu Konkurrenzzwecken benutzt, also nicht einer anderen Anstalt erteilt werden, die sich gleichfalls mit der Verwertung der mechanischen Urheberrechte befaßt. Wie wir hören, zählt die Ammre bereits 221 Autoren und 302 Verleger zu ihren Mitgliedern.

— Musiker-Autographen kamen bei Karl Ernst Henrici zur Versteigerung. Den höchsten Preis erzielte die Partitur eines Händelschen Dreigesanges („So tu non lasci amore") mit 28500 Mk.; das Manuskript, das 29 Seiten Kleinfolio umfaßt, wurde von einem Privatsammler erworben. Zu erwähnen ist weiter noch ein Beethovenscher Quartettsatz, der 5000 Mk. brachte. Zur Versteigerung kamen u. a. noch Manuskripte von Chopin, Donizetti, Joseph Haydn, Liszt, Lortzing, Mozart, Piccini, Joh. Friedr. Reichardt, Weber, Abt, Beethoven, Bülow, Flotow, Gounod, Halévy, Joachim, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reißiger, Rossini, Rubinstein, Schumann, Wagner.

— Die kgl. Akademie der Künste zu Berlin schreibt eine Bewerbung für die Siegfried Ochs-Stiftung aus. Die eine Stiftung gewährt im Bedarfsfalle Beihilfe an ausgebildete, selbständig wirkende deutsche Musiker (Komponisten, Dirigenten, Sänger und Instrumentalisten). Zu diesem Zweck wird ein Teil der Zinseinkünfte der Stiftung verwendet, der für das Jahr 1913 auf 450 Mk. festgesetzt ist. Dieser Betrag kann sowohl einem einzigen Bewerber bewilligt, als auch an mehrere Künstler, keinesfalls aber an mehr als 10, verteilt werden. Ausführlich begründete Bewerbungsgesuche nebst einem Nachweis über die deutsche Reichsangehörigkeit sind bis zum 1. März 1913 an die königl. Akademie der Künste in Berlin W. 8, Pariser Platz 4, einzureichen. Verheiratete, die für ihre Familie zu sorgen haben, werden vor Unverheirateten, Erwerbsunfähige vor Erwerbsfähigen berücksichtigt. Unterschiede nach Geschlecht, Alter und Konfession bleiben außer Betracht. Stipendien zu Studienzwecken werden nicht verliehen.

— Der I. Internationale Musikpädagogische Kongress findet in den Tagen vom 26. bis 30. März d. J. im Reichstagsgebäude zu Berlin statt. Die Tagesordnung stellt, neben einer Reihe fachlicher Spezialfragen, 4 Referate in den Mittelpunkt der Verhandlungen: 1) die soziale Lage der Musiklehrenden; 2) der Musikunterricht auf den Musikbildungsanstalten und der Privatunterricht; 3) der Stand der Schulgesangsfrage; 4) der Kampf gegen die schlechte Musikliteratur. An diesen Referaten sind, außer den Delegirten der bereits angeschlossenen Landesverbände auch die Vertreter Frankreichs, Englands, Italiens und Rußlands beteiligt. Die Berichte sollen dazu dienen, einen Überblick über den augenblicklichen Stand der angeregten Fragen in den einzelnen Kulturländern zu gewinnen und zugleich eine Grundlage für eine erfolgreiche gemeinsame Weiterarbeit der Landesverbände innerhalb des Internationalen Musikpädagogischen Verbandes schaffen. Die Tagesordnung, welche alle näheren Mitteilungen über Anmeldung, sonstige Kongreß-

veranstaltungen usw. enthält, ist von Anfang Februar ab kostenfrei von der Geschäftsstelle des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes (Berlin W. 62, Lutherstraße 5,) zu beziehen. — Am 27. Januar feierte die im Jahre 1838 gegründete Firma Ed. Bote u. G. Bock den Tag ihres 75jährigen Bestehens.

Bonn. Von Heinrich Zöllners Sinfonie in F (Op. 100), haben nunmehr auch in Bonn und Davos erfolgreiche Aufführungen stattgefunden.

Dresden. Botho Sigwart hat eine dreiaktige Oper vollendet, die den Titel führt „Die Lieder des Euripides". Das Libretto der Oper stützt sich auf das bekannte Drama Wildenbruchs, dessen Text es zu einem großen Teile übernimmt. Die Oper verwendet zum Teil altgriechische Motive und Tonarten. Der Komponist, der in Dresden lebt, hat sie zunächst der Dresdner Hofoper zur Uraufführung eingereicht.

Hagen i. W. Das vierte Sinfoniekonzrt am 21. Januar brachte unter Laugs als Novität nach dem Manuskript die 8. Sinfonie des ungarischen Komponisten Emmanuel Moor. Dem Werke mangelt die sichere formale Gestaltung. Die Themen sind originell und großzügig, die Instrumentation vortrefflich, die Bearbeitung der Themen dagegen oberflächlich und unbedeutend. Der mitwirkende Geiger Pollak (Genf) hatte mit einer Rhapsodie desselben Komponisten und des A dur-Violinkonzerts von Mozart großen Erfolg.

Hamburg. In dem Verlage von Steinway & Sons, die in Hamburg die einzige deutsche große Zweigfabrik des Neuyorker Stammhauses besitzen, ist ein Büchelchen erschienen, in dem knapp und anregend von dem Wirken dieses angesehenen Welthauses der Klavierindustrie geplaudert wird. Interessante Abbildungen aus der Steinwayschen Klavierbaukunst vervollständigen das kleine Buch.

London. Am 23. Januar starb in Brighton während des Spiels der in England berühmt gewesene Cellist August van Biene. Er war nach der Produktion von „A broken Melody" die über sechstausendmal aufgeführt wurde, als the Actor-Musician bekannt.

Leipzig. Oberlehrer Gustav Borchers, Kantor an der Peterskirche und Chorleiter am Leipziger Nikolaigymnasium, ist im Alter von 47 Jahren gestorben.

Mailand. Die Erben Donizettis zeigen sich als Meister in der Kunst, aus dem berühmten Namen, den sie führen, möglichst viel Kapital zu schlagen. Nachdem sie in Frankreich mehrere Gewinnanteilprozesse, die sie gegen den Verband der dramatischen Autoren und gegen den Verlag Lemoine angestrengt hatten, mit Erfolg durchgefochten haben, suchen sie jetzt auch gegen den Mailänder Verlag Ricordi vorzugehen: sie behaupten, daß das Haus Ricordi schon seit mehreren Jahrzehnten kein Recht mehr habe, aus den in Italien stattfindenden Aufführungen der Opern Donizettis und aus dem Verkauf der Partituren dieser Opern Nutzen zu ziehen, und klagen deshalb auf Rechnungslegung und Schadenersatz. Es handelt sich hierbei um zwei verschiedene Entschädigungsklagen, die am 30. Januar zum ersten Male das Gericht beschäftigen werden. Die erste Klage betrifft ausschließlich die Oper „Die Favoritin". Die Kläger wollen beweisen, daß der Verlag Ricordi diese Oper nie in rechtsgültiger Weise erworben habe; wenn man aber auch annehmen wolle, daß die Erwerbung ordnungsgemäßig geschehen sei, so seien die Rechte, die Ricordi hieraus herleiten zu dürfen glaube, doch zeitlich begrenzt gewesen und mindestens schon seit 1885 erloschen. Die Erben verlangen daher Rückerstattung aller Gelder, die die Firma Ricordi seit dem 10. April 1885 aus dem Vertrieb und den Aufführungen der „Favoritin" erzielt habe, nebst den Zinsen und Zinseszinsen, mit der Maßgabe, daß vorläufig 100 000 Lire zu deponieren seien. In dem zweiten Prozeß handelt es sich um 32 andere Opern Donizettis (darunter: „Die Piraten", „Die Königin von Golconda", „Liebestrank", „Lucrezia Borgia", „Die Regimentstochter"), die Ricordi von Leuten, die zum Verkauf nicht befugt gewesen seien, erworben haben soll.

Paris. Hier will man eine Gesellschaft für deutsche Musik gründen. In dem einladenden Rundschreiben wird hingewiesen, daß trotz des breiten Raumes, den die Namen deutscher Komponisten auf den Pariser Konzertprogrammen einnehmen, die neuere deutsche Musik in Frankreich nicht genügend bekannt ist. Man bleibt bei Wagner und Strauß stehen, während das große Publikum von Loewe, Hugo Wolf, Gustav Mahler fast nichts weiß, von den Jüngsten gar nicht zu reden. Diese Société Française hofft, daß ihr Bemühen, die neueste deutsche Musik zu pflegen, ein freundliches Echo in Deutschland finde, wo die älteren und jüngeren französischen Meister nicht nach ihrem vollen Werte geachtet würden. Der Präsident des Ausschusses ist Herr Louis Thomas 15 Boulevard Exelmans in Paris. Die geplanten Konzerte werden in der Salle Gaveau stattfinden.

Neue Literatur

Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Herausgegeben von der Direktion der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde — anläßlich ihres 100jährigen Gründungsjubiläums — Im Selbstverlage. Wien 1912.

Ein stattlicher Band von 346 Seiten. Groß Folio, reich illustriert, in zwei Abteilungen zerfallend, die erste von 1812—1870 reichend, verfaßt von dem ehemaligen Generalsekretär der Gesellschaft, Richard v. Perger († 1911), die zweite die Jahre 1870—1912 darstellend, verfaßt von dem Wiener Musikschriftsteller Dr. Robert Hirschfeld. Die Gründung der Gesellschaft — heute das größte Chorinstitut in Österreich-Ungarn für Oratorien und ähnliche Werke — ist, wie wohl auch jenseits der schwarz-gelben Grenzpfähle bekannt sein dürfte, dem einstigen Sekretär der kaiserl. Hoftheater Josef Ferd. Sonnleithner (1766—1835) zu danken, einem begeisterten Kunstfreunde, der sich auch als Schriftsteller betätigte und u. a. das Textbuch zu Beethovens „Leonore" (Fidelio) verfaßte. Das Vorspiel zu der bedeutungsvollen Neu-Gründung bildete eine auf Anregung eben Sonnleithners und einer kunstsinnigen Dame Frau Fanny Freiin von Arnstein veranstaltete Monstre-Aufführung von Händels Oratorium „Timotheus" oder „Die Gewalt der Musik" (bekanntlich auch „Alexander-Fest" und „Die große Cäcilien-Ode" geheißen) mit größtenteils Dilettantenkräften in der von Kaiser Franz I zu diesem Zwecke eigens überlassenen riesigen kaiserlichen Winterreitschule am 29. November 1812 mittags, dirigiert von dem musikalisch hochgebildeten Hofkonzipisten Ignaz Mosel (1772—1844). Der Erfolg war in künstlerischer und materieller Hinsicht ein derart glänzender, daß es nun bei der nachwirkenden allgemeinen Begeisterung Sonnleithner wagen konnte, im Palais des Fürsten Lobkowitz (eines der Hauptgönner Beethovens) einen Bogen niederlegen zu lassen, auf den alle diejenigen Personen, die bereit waren, einer dauernden musikalischen Vereinigung beizutreten, ihren Namenszug setzen sollten. Das Ergebnis bestand in 507 Unterschriften, darunter die besten Namen des damaligen Wien, die in einem gedruckten Zirkular am 26. Januar 1813 veröffentlicht wurden. Hiermit war der entscheidende Schritt zur Gründung der neuen „Gesellschaft" geschehen, die bald nachher von Kaiser Franz bestätigt wurde und als ihren ersten Protektor Beethovens Schüler den späteren Kardinal Erzherzog Rudolph erhielt, während als ihr einstimmig approbierter Hauptzweck „die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen" offiziell bezeichnet wurde: „Der Selbstbetrieb und Selbstgenuß derselben seien nur untergeordnete Zwecke."

Vorderhand fanden Wiederholungen des „Timotheus" und eu-Aufführungen eines anderen Händelschen Oratoriums 3amson" statt, beide unter Mosel, bis endlich das „erste esellschaftskonzert", als solches angekündigt, am 3. Dember 1815 stattfinden konnte mit dem Programm, wörtlich lautend: „Eine Sinfonie von Mozart in D dur (welche war ıf dem Zettel nicht angegeben, es dürfte wohl die große 1786 ır Prag geschriebene „ohne Menuett" gewesen sein: Köchel o. 504) — Eine große Arie von Righini — Ein Rondo für as Pianoforte von Hummel mit Begleitung des Orchesters — in Chor aus Händls (sic!). Athalia — Die Ouvertüre aus herubinis Oper Faniska, endlich — Das erste Finale aus alieris Oper: Cäsar in Pharmacusa. — Dirigent war jetzt der esonders als Violoncell- und Bariton-Spieler, wie -Komponist eschätzte kaiserl. Rechnungsrat Vincenz Hauschka (1766 bis 840) der den Gesellschaftskonzerten für eine lange Reihe von ahren als ihr ständiger artistischer Leiter erhalten blieb. ſur ab und zu traten an seiner Stelle andere, so gleich im weiten Konzert der berühmte Musikhistoriker R. Kiesewetter 1773—1850), später besonders die Herren Gebauer, Kirchehner, Lannoy, L. Sonnleithner, J. B. Schmidt, welch etzterer von 1830—1848 dann Hauptdirigent wurde, bis ihn ndlich, nach verschiedenen in den sturmbewegten Jahren 1848 nd 1849 interimistisch aushelfenden, 1850 eine neue jugendliche Kraft, — der damals erst 22 Jahre zählende Josef Hellmesberger (1828—1893) vielversprechend ablöste. Daß Hellmesberger damals am Dirigentenpult mit Schuberts großer C dur-Sinfonie debütierte, welche jetzt erst — volle elf Jahre nach hrer sensationell beifälligen Uraufführung in Leipzig — ihre erste vollständige Wiener Aufführung erlebte, ist bezeichnend genug.

Die weiteren Schicksale des seit 1850 so hoffnungsvoll neu naugurierten Unternehmens mögen die Leser aus der prächtigen, in blühender Sprache geschriebenen, durchaus musterhaft stilisierten Festschrift selbst weiter verfolgen. Die eigentlichen Glanztage der „Gesellschaft der Musikfreunde" brachen um die Jahreswende 1859—1860 an, als der hinreißend feurige, mit „demagogischer Gewalt über die Massen" begabte Johann Herbeck die artistische Direktion übernahm, nachdem kurz zuvor in dem neugegründeten „Singverein" die Gesellschaft ihren eigenen gemischten Chor gewonnen hatte, welcher bald das etwas früher ins Leben gerufene Konkurrenz-Institut, die Wiener „Singakademie" weit überflügeln sollte.

Nach Herbecks erstem Abgang von der Leitung der Gesellschaftskonzerte — Ende 1870, als er die Direktion der Hofoper übernahm — hatten seine nächsten Nachfolger einen schweren Stand. So wieder Josef Hellmesberger, dann Anton Rubinstein, selbst Brahms, der von 1872—75 vor allem Bach und Händel pflegte, aber mehr durch das Gewicht seiner eigenen persönlichen genialen Schöpfer-Natur, als gerade durch ein besonderes Direktionstalent imponierte. Ihn löste von 1875—1877 (in welchem Jahre ihn ein früher Tod im kräftigsten Mannesalter hinwegraffen sollte) neuerdings Herbeck ab, der aber gekränkt durch die finanziellen Mißerfolge an der Hofoper — die ihm den Rücktritt von seinem dortigen Direktionsposten aufnötigten — auch im Konzertsaal nicht mehr der alte unwiderstehliche Feuergeist war.

Sehr wechselnde Schicksale hatten die Gesellschaftskonzerte unter ihren späteren Dirigenten Ed. Kremser, Wilh. Gericke, Hans Richter, Rich. v. Perger, Ferd. Löwe, bis sich unter dem jetzigen artistischen Leiter Franz **Schalk** (in der Jahreswende von 1904—1905) doch allmählich wieder eine schöne Nachblüte der Herbeckschen Glanz-Zeit entfalten sollte und die Konzerte das volle Vertrauen des Publikums zurückgewannen, namentlich durch die stets mit Zuversicht zu erwartenden ausgezeichneten, sorgfältigst einstudierten Chorleistungen. Aus der Festschrift selbst sei nochmals der glänzende Bilderschmuck hervorgehoben (in Porträts, architektonischer Darstellungen usw. bestehend) ergänzt durch eine Menge hochinteressanter Faksimiles der Handschriften berühmter Meister — — —.

Über die Sammlungen und Statuten der Gesellschaft gibt ein 264 Seiten starker Zusatzband gründlichen, erschöpfenden Bescheid mit größtem Fleiß und peinlicher Genauigkeit zusammengestellt vom jetzigen Archivar des Musikvereines Prof. Dr. Mandyczewski.

Th. H.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 1. Februar, nachmittag 1/2 2 Uhr

J. S. Bach: Präludium und Fuge (D moll) vorgetragen von Herrn Hermann Mayer aus Leipzig. J. S. Bach: „Fürchte dich nicht". Hermann Kögler: Aus der Tiefe rufe ich.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Als Mitglieder traten ein:

Städt. Kapellmeister Oscar Malata, Chemnitz
Kapellmeister Bruno Pleier, Brüx
Kapellmeister Alfred Steinmann, Wiesbaden
Kapellmeister Ludwig Gava, Mülhausen
Kapellmeister Fritz Müller, St. Gallen
Kapellmeister Carl Haubner, Liegnitz

Für die Wohlfahrtskassen stifteten:

Herr Emil Sulzbach, Vorsitzender des Kuratoriums des Dr. Hochschen Konservatoriums, Frankfurt a. M. und Frau Gemahlin	1000 Mk.
Frau Kammersängerin Anna Kämpfert	20 „

Gelegentlich der Bückeburger Hauptversammlung:

Kapellmeister Paul Lincke, Berlin	100 Mk.
Städt. Kapellmeister Hans Pelz, Hagen	3 „
Kapellmeister Oswald Stamm, Weißenfels	5 „
Kapellmeister Walther Bropp, Berlin	3 „
Kapellmeister Heinz Schwier, Hannover	2 „
Musikdirektor Alfred Kühnlein, Alberfeld	2 „
Musikdirektor Oscar Jüttner, Görlitz	2 „
Musikdirektor R. Hoffmann, Bochum	3 „
Städt. Kapellmeister Franz Merkert, Bochum	3 „
Städt. Kapellmeister Gustav Müller, Nordhausen	3 „
Städt. Musikdirektor Karl Schuricht, Wiesbaden	10 „
Städt. Musikdirektor Hermann Abendroth, Essen	10 „
Generalmusikdirektor Professor Dr. Max von Schillings	50 „
Kgl. Professor Georg Hüttner, Dortmund	10 „
Kgl. Musikdirektor Max Kämpfert, Frankfurt a. M.	10 „
Dr. Foller, Bonn	10 „
Musikdirektor Otto Albert, Bremerhaven-Lehe	10 „
Kapellmeister Franz Jngber, Davos	5 „
Städt. Kapellmeister Max Cahnbley Bielefeld	3 „
Kgl. Professor Hans Winderstein, Leipzig	10 „
Universitätsmusikdirektor Dr. W. Niessen, Hagen	10 „
Kapellmeister Paul Pirrmann, Leipzig	3 „
Fürstl. Kapellmeister Franz Wilke, Greiz	5 Mk.
Städt. Musikdirektor Robert Manzer, Karlsbad	10 „
Kgl. Musikdirektor C. Holtschneider, Dortmund	10 „
Städt. Musikdirektor Adalbert Flügel, Stolberg	2 „
Städt. Kapellmeister Heinrich Büttner, Reichenbach	5 „
Kapellmeister A. Büttner-Tartier, Zwickau	5 „
Kgl. Musikdirektor W. Frank, Minden	3 „
Kgl. Professor Julius Janssen, Dortmund	5 „
Kapellmeister Karl Wolfram, Dortmund	5 „
Kapellmeister August Scharrer, Baden-Baden	5 „
Kgl. Musikdirektor Franz Woldert, Bad Elster	5 „
Kapellmeister G. Fritz-Hartmann, Neustrelitz	5 „
Städt. Kapellmeister Heinrich Sauer, Bonn	10 „
Hofkapellmeister Ferd. Meister, Nürnberg	25 „

Um Adressenangabe folgender Kollegen wird gebeten: Fröhlich, Alfred; Jalowetz, Dr.; Nietzold, Paul; Nikolaus, Oscar; Rautenberg, Eugen; Schmiedel, Julian; Schwarz, R. G.; Thiede, Fritz.

Für sämtliche Mitglieder sind betreffs richtiger Zustellung des Organes folgende Punkte wichtig:

1. Jeder Adressenwechsel ist sofort und zwar nur dem Büro des Verbandes Nürnberg, Adlerstr. 21 mitzuteilen, denn da die Zustellung des Organes durch Postüberweisung erfolgt, unterbleibt die Zustellung bei Nichtangabe des Wohnungswechsels.
   Eine Adressenangabe an das Postamt oder Briefträger ist nutzlos, da die Überweisung des Organes durch das Büro erfolgen muß.
2. Falls das Organ am Wohnsitze ausbleibt, ist nicht dem Büro, sondern sofort dem betreffenden Briefträger oder Postamte Mitteilung zu machen.
3. Mitglieder, welche sich nach obigen Punkten nicht richten und dadurch die verzögerte Zustellung oder das Ausbleiben des Organes verursachen, erhalten die fehlenden Nummern nur gegen Bezahlung, resp. Erstattung der entstehenden Unkosten nachgeliefert.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 6. Febr; Inserate müssen bis spätestens Montag den 3. Febr. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 6

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 6. Febr. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Sechzehntes Gewandhauskonzert

Beethoven: Egmont-Ouvertüre; Klavierkonzerte in G dur und in Es dur, vorgetragen von Eugen d'Albert; Leonoren-Ouvertüre II.

Das Konzert gab den Leipziger Königstagen den künstlerisch bedeutsamen Abschluß. Den zweiten Teil zeichnete Seine Majestät König Friedrich August durch seine Anwesenheit aus.

Er hörte einen König unter den Klavierspielern: Eugen d'Albert als Beetheoveninterpreten. Einen König in der besten Gebelaune: die Ausführung der beiden Klavierkonzerte stand auf einer Höhe, vor der jedes kritische Wort verstummen muß. Was könnte auch über d'Albert als Klavierspieler noch Neues zu sagen sein? Höchstens, daß er (auch der König ist ein Mensch) manchmal nicht in Stimmung ist. Aber an diesem Abend war er in der allerbesten. Er hat sich nicht nur äußerlich (wie mir schien), sondern überhaupt verjüngt. Seine längere Abwesenheit aus dem Konzertsaal ist, wenigstens für ihn, segenbringend gewesen. Das Schönste war, daß er Beethoven nicht als Titanen, sondern als Menschen spielte. Dies Fehlen des „Modernismus" erhob seine Leistung, bei der vom Technischen zu sprechen unnötig ist, in die Höhen des Reinmenschlichen. Vor diesem Beethoven neigen sich Alle in Andacht.

Auch mit der Zugabe, die ihm abgerungen ward, blieb d'Albert bei Beethoven: er spielte die Ecossaisen.

Die Begleitungen Arthur Nikischs mit dem unvergleichlichen Gewandhausorchester waren ebenso hervorragend wie die Ausführungen der beiden Ouvertüren. Besonders interessant war es, wieder einmal die zweite Leonore zu hören. Es ist merkwürdig, daß sie neben der dritten wirklich immer in voller Echtheit besteht. Als Ouverture. Die dritte ist eine sinfonische Dichtung, oder, besser noch, ein musikalisches Drama ohne Worte. Aber beide sind echter Beethoven. Man versinkt erschauernd im Reinmenschlichen: sei es hier Opernouvertüre, dort sinfonische Dichtung, sei es klassisch oder modern. Denn diese Termini haben bei einem Beethoven rein garnichts zu bedeuten.

♯

Die dekorativen und maschinellen Erfordernisse der Nibelheimszene

Eine Jubiläumsgabe von **Moritz Wirth**

Den Bühnen, auch der Festspielbühne in Bayreuth gegenüber, als Msc.*)

II.

Wir kommen nunmehr zur ersten Verwandlung: in die Nebelsäule.

Zunächst ist wieder einmal eine Bühnenvorschrift in Dichtung und Partitur zu berichtigen. Es heißt: „Alberich zerrt den kreischenden Mime an den Ohren aus einer Seitenschluft herbei". Warum herbei? Konnte die Frage nach dem bestellten Werk nicht auch hinten in der Schluft, am Schmiedeherd vor sich gehen? Wir haben es hier noch mit einem Rest der vorhanglosen shakespearischen Bühne, welche die Darsteller unter allerhand manchmal auch sehr fadenscheinigen Vorwänden hereinkommen lassen mußte, zu tun. Statt dessen geschehe Folgendes.

Beim ersten Takte der 3. Szene kommt Mime flüchtig aus der Tür M und eilt nach M¹ zu, mit der Rechten den Tarnhelm an sich drückend; gleich darauf ihn verfolgend Alberich. Die zu „Hehe! Hehe! Hieher! Hieher!" aufwärts gehenden Bratschen- und Violinenläufe zeigen an, daß er den Fliehenden vergeblich zu erraffen sucht, bis er ihn mit dem abwärts gehenden Lauf vor: „Tapfer gezwickt!" erfaßt. Bis hierher sind sie schon bis in die Mitte der Bühne gekommen.

Während nun Alberich zu den Sextolen der Bratschen und Violoncelle den Mime schüttelt und würgt, was mit dem Hinzutritt der Violinen seinen Höhepunkt erreicht, strebt Mime immer noch nach M¹ zu, in welcher Richtung er den Alberich hinter sich herzieht, indem er zugleich den Helm noch vor ihm zu verbergen weiß. Indessen zu: „nimm nur die Nägel vom Ohr!" fährt er unwillkürlich mit seiner Rechten nach seinem rechten Ohr, das Alberich gepackt hat, wodurch dieser den Helm zu sehen bekommt und, auf ihn hinstarrend, voll Überraschung den Mime wirklich losläßt. Zugleich ermäßigt sich von „Ohr!" ab die Wut in Alberichs Stimme und das Zeitmaß etwas.

Doch schwillt beides bei: „was hier und da?" wieder an. Als Alberich mit dem wilden: „Her" wieder auf Mime

*) In dieses Verbot schließt der Verfasser auch die hier mitzuteilenden, patentrechtlich nicht geschützten maschinellen Erfindungen ein. Siehe hierüber die Anmerkung am Schlusse dieser Abhandlung.

losfährt, schleudert dieser den Helm in den dunklen Gang bei M¹; Alberich stürzt zu der Streicherfigur des nächsten Taktes hinterher und verschwindet während der Fermate einen Augenblick im Dunkel, während Mime, nahe der Felswand, halb zusammengesunken, regungslos ihm nachstarrt. Diese letzten Vorgänge rechtfertigen sich dadurch, daß die Figuren der Streicher in den beiden letzten Takten keineswegs das Fallenlassen und Wiederaufheben des Helmes anzeigen, von dem die szenische Bemerkung spricht.

Die Verwandlung in die Nebelsäule geht nun wie folgt vor sich.
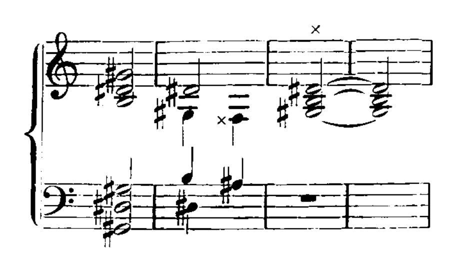
Alberich kommt aus dem Dunkel der Höhle wieder so weit vor, daß er während des ersten Ertönens des Tarnhelmmotivs den Helm genau betrachten kann, also bis an die in der Zeichnung die Höhle verschließende gestrichelte Linie, ohne sie aber nach vorn zu überschreiten. Beim zweiten Ertönen nach „Dieb?" hat er, stramm aufrecht stehend, nahe der linken*) Seitenwand an einer Stelle Stand genommen, die auf dem Boden durch zwei Schienen, zwischen welche die Füße gestellt werden, bezeichnet ist. Nunmehr erfolgt die Bedeckung. Das Bild des Darstellers, welches dieselbe leisten soll, kommt aus einer in L¹ befindlichen Laterne und wird durch plötzliches Aufschrauben des Lichtes auf den Mann geworfen. Es ist von dort aus, wo der Standort der Laterne im Boden ebenfalls fest bezeichnet ist, vorher von ihm aufgenommen worden, was auch bei jedem andern Darsteller aufs Neue geschehen muß. Da Alberichs Anblick nur ganz bleiche und in der Kleidung dunklere, jedenfalls keine grell bunten Farben darbietet, er selbst aber an einer nur mäßig erhellten Stelle steht, so ist diese Bedeckung bei einiger Sorgfalt leicht auszuführen. Ganz geringe Abweichungen zwischen Bild und Mann werden unter solchen Verhältnissen vom Zuschauer nicht bemerkt.

Das in der Laterne befindliche Bild des Darstellers muß natürlich in eine Fläche eingelassen sein, deren nach außen geworfene Farbe genau die der Höhlenwand ist, die dem Darsteller als Hintergrund dient und von dessen Gewandung zwar nicht scharf, doch deutlich unterschieden sein muß.

Zum Zwecke des Verschwindens muß aber das Bild von dem Darsteller erst noch abgehoben, d. i. verselbständigt werden. Dies geschieht durch einen aus der linken Seitenwand auf der gestrichelten Linie unmittelbar vor dem Darsteller durch den Lichtkegel hindurchgeschobenen Schleier. Er ist hellfarbig, so daß sich alle aus der Laterne kommenden Farben genau auf ihm wiederfinden, und darf vorn keinen scharf abgeschnittenen Rand haben, der immerhin bemerkt werden könnte. Das Gewebe muß vielmehr zu Anfang ganz weitmaschig sein und allmählich dichter werden.

Ist der Schleier vollends vorgeschoben, so tritt der Darsteller von seinem Platze weg und es kommt genau an seine Stelle die Nebelsäule. Sie besteht aus einem mannshohen, halb mannsdicken Zylinder von weitmaschigem Drahtgewebe, über das ein dünner weißlicher Flor gespannt ist. Man muß durch ihn hindurch die Felsbildungen deutlich erkennen, an denen er später vorüberschwebt.

Nun wird mit dem Eintritt des letzten Akkordes (×) des Tarnhelmmotives:



die bisherige Laterne ausgelöscht, so daß das Bild Alberichs nebst seines Hintergrundes verschwindet, und gleichzeitig wird aus einer daneben stehenden, gleichgut gerichteten Laterne das Bild der Nebelsäule an die Stelle des bisherigen Alberichbildes geworfen. Die gemalte Nebelsäule in der Laterne ist natürlich ebenfalls von der Farbe des Hintergrundes umgeben, den die Höhle für Alberich und nunmehr für die Nebelsäule abgibt.

Unmittelbar darauf beginnt das Zurückziehen des Schleiers behufs Freimachung der Nebelsäule. Für diesen Vorgang ist Zeit genug vorhanden, denn Alberich braucht seine Frage: „Siehst Du mich, Bruder?" nicht sofort nach der diesen Worten vorausgehenden Viertelpause zu beginnen, und weiter muß sich Mime erst erstaunt umsehen, nachdem er bei dem pizz. der Streicher aus seinem Dahinbrüten aufgeschreckt ist, in das ihn die Diebsanschuldigung, wobei er sich bei den zwei klagenden Akkorden ans Ohr griff, versenkt hat. Als er aber beginnt: „wo bist Du? ich sehe Dich nicht", muß der Schleier schon entfernt sein, denn die Säule kommt während dieser Worte, die Mime nach der Höhle hinstarrend spricht, schon auf ihn zu und verfolgt ihn, während er vor den unsichtbaren Geiselhieben planlos hin- und herrennt.

Die hintere Dekorationswand muß eine genügende Anzahl Schallöcher haben, damit Alberichs Stimme jetzt beim Abgehen nach hinten nicht dumpf klingt.

Alberichs zweites Verschwinden zum Zweck der Verwandlung in die Schlange wird wie vorhin ausgeführt; nur gewinnt er seinen Standort in der Einbuchtung zwischen h² und h³ in der Weise, daß er, um rückenfrei zu sein, mit vorsichtigem Umsehen sich in jene Grotte zurückzieht, denn er kann nicht wissen, ob die zwei, denen er gründlich mißtraut, nicht noch ein paar Spießgesellen irgendwo versteckt halten, die ihn im geeigneten Augenblick von hinten überfallen.

Zur Darstellung der Schlange kommt der Kinematograph*) wie gerufen. Die glatte Fläche, die er für seine Bilder erfordert, ist in der Hinterwand in den Ab-

*) Die Bezeichnung „linke Seitenwand" hier und nachher ebenfalls vom Zuschauer aus.

*) Da ich hier dieses Verfahren vorschlage, so sei folgende Anmerkung erlaubt: Nachdem in der Erstaufführung der Berliner Neuinszenierung des Rheingolds vom 14. Dez. 1912 der Einzug der Götter in Walhall kinographisch dargestellt worden war, schrieb die Berliner „Deutsche Montags-Zeitung", 1. Beilage vom 16. Dez., neben anderen mich betreffenden Unrichtigkeiten, daß die „Idee der Verwendung des Films in den Wagnerschen Musikdramen" von mir stamme. Das ist durchaus irrig. Bereits um 1900 versuchte man in Breslau, den Walkürenritt kinographisch zu geben. Man steckte, wie mir berichtet wurde, Husaren in Walkürenausrüstung, lies sie behufs Aufnahme der Bilder auf einem Felde umhergaloppieren und verwandte den so gewonnenen Film abends auf der Bühne. Da zeigte sichs dann zu großer Heiterkeit der Zuschauer, daß unter den Hufen der Wolkenrosse Ackerschollen, Sand und Steine umherflogen. Der Kinotechniker hatte nichts von den Bedürfnissen des Dramas, der Regisseur nichts von der Technik des Kinos verstanden. — Der Film hat sich übrigens für den oben genannten Zweck in Berlin nicht bewährt; am 3. Jan. wurde bereits wieder nach schlechtem Bayreuther 1896er Muster der Vorhang geschlossen, als Wotan den Fuß auf den Regenbogen setzen wollte.

teilungen h^1—h^2 und h^3—h^4 bereits vorgesehen. Da aber Alberich in seiner Höhle keine solche glatten Flächen braucht, also auch nicht haben wird, so ist ihr für den Anfang der Anschein eines mit Rissen, Spalten sowie mit scharf hervortretenden Kanten und Ecken versehenen Felsstückes dadurch zu geben, daß sie von hinten her beleuchtet wird. Die Risse und Schründe werden durch Überklebungen hergestellt, durch die das Licht nicht hindurchdringt und nur die dunklere Farbe, die der Leinewand vorn aufgemalt ist, gesehen wird. Für die Stellen, wo die kinematographische Fläche die gewöhnliche Farbe des übrigen Felsens haben soll, wird die dunkler gefärbte Fläche von hinten her so weit durchleuchtet, daß die nötige hellere Färbung erreicht wird. Endlich werden die hervorspringenden Kanten und Ecken dadurch hervorgebracht, daß an diesen Stellen die Hinterwand so dünn ist, daß das Licht von hinten her stark hindurchdringt. So entsteht anscheinend eine Felswand mit allerhand Ein- und Ausbuchtungen, die in den punktierten Linien h^1—h^2 und h^3—h^4 angedeutet wurden.

Da aber der Zuschauer glauben soll, daß er den Anblick dieser Felswand nur durch das von M her kommende Licht habe, wonach auch die durch das Hinterlicht bewirkten Schatten- und Lichtstellen zu entwerfen sind, so muß, wenn das Licht von M her schwächer wird, auch das von hinten her ermäßigt werden. Damit das nach geschehener Ausprobierung immer gleichmäßig erfolgt, müssen die Drehschrauben beider Lampen mit Gradmessern versehen sein.

Als endlich nach Loges Worten: „doch wichtig acht' ich vor allem" das Licht aus M stark gedämpft wird, wird das hintere Licht ganz ausgedreht, so daß nunmehr die kinematographische Fläche ihre gleichmäßige Farbe erhält. Daß diese aber dunkler ist, als der übrige Fels, bemerkt der Zuschauer nicht, da sich mit der Dämpfung des Lichtes aus M zugleich zwischen M—M^1 und der Felswand eine starke Schattenwand aufbaut, hinter welcher das Gestein sehr zurücktritt. Doch darf es auch nicht so dunkel werden, daß der sich nach der Grotte h^2—h^3 zurückziehende Alberich nicht mehr gesehen würde. Nur etwas undeutlicher, als vor der Verwandlung in die Nebelsäule wird er werden. Doch schadet das nicht, da wir von seiner Fähigkeit, sich zu verwandeln, bereits überzeugt sind. Allerdings aber muß für die jetzige Stellung mit der Beleuchtung von L aus vom Darsteller auch ein besonderes Bild, wie ebenfalls für die 3. Verwandlung, angefertigt werden.

Der hier vor Alberich vorgezogene Schleier, der hier die dunkle Farbe des Felsens haben muß, hat sich an die beiden kinematographischen Flächen dicht anzulegen und sie so einheitlich zu verbinden. Die Grottenöffnung, die sich nach oben verengt und Mannshöhe nicht viel übersteigt, wird durch ihn ganz geschlossen.

Sofort nach dem Erklingen des letzten Akkordes des Tarnhelmmotivs beginnt der Kinematograph sein Spiel. Die Schlange, die von heller, rötlich gelber Farbe sein muß, erscheint sofort als mäßiger Klumpen, aus dem sich während der 7 Takte des bekannten Motivs erst der Kopf erhebt, die sich dann immer weiter in die Höhe reckt, dabei zugleich immer dicker wird und vom 6. Takt ab bereits den Rachen zu öffnen beginnt. Zu Beginn des 8. Taktes hat sie ihre volle Dicke und so weit wie möglich über Mannshöhe erreicht. In den folgenden 3 Takten malen die Tuben den aufgesperrten Rachen. In den 1. Violinen fährt der Kopf von hoch oben nach unten auf Wotan und Loge zu, die nahe an der Felswand stehen. In den 2. Violinen geht ein hinterer Teil des Schlangenleibes von oben nach unten, während zugleich der Kopf, jetzt mit geschlossenem Rachen, und der anschließende Teil des Leibes wieder nach oben gehen, um das erste Spiel von neuem zu beginnen. Die Bratschen stellen in derselben Weise tiefer liegende Windungen des mittleren Leibes dar und Violoncelle und Bässe bezeichnen die Windungen, mit denen die Schlange sich auf dem Boden festhält.

Die beiden folgenden Takte zeigen dasselbe Spiel, nur immer ein wenig tiefer einsetzend, wobei die Schlange zugleich etwas dünner wird. Endlich die letzten vier Takte der Schlangenmusik gelten dem Zusammensinken und Dünnwerden, bis zum Verschwinden mit dem Schlusse des 4. Taktes.

Die helle Farbe der Schlange wird sich auf der dunklen Fläche durch die Schattenmauer hindurch sehr gut abheben, wie vielleicht jeder schon beobachtet hat, daß ein in ein finsteres Zimmer durch eine kleine Öffnung eindringender Lichtstrahl auf dem schwärzesten Grunde einen hellen Fleck hervorbringt.

Das Urbild dieser Schlange ist natürlich nicht in Tiergärten oder Jahrmarktstierbuden zu suchen; sie ist als Zauberschlange vielmehr frei im Geiste zu erfassen und für den Kinematographen zu zeichnen. Es ist dabei zu beachten, daß das Bild der Schlange schräg auf die Wand fällt, daß mithin durch besondere perspektivische Behandlung der Zeichnung und Abtönung der Farbe eine gleichmäßige Gestalt hergestellt werden muß.

Sofort mit Beginn des letzten Taktes vor: „Hehe, ihr Klugen!" erscheint Alberichs Bild auf dem Schleier, der während dieses einen Taktes weggezogen werden muß. Diese Beschleunigung ist wegen der herrschenden Dunkelheit sehr gut möglich.

Daß Alberich, während wir noch sein Bild sehen, still und ruhig zu stehen scheint, erklärt sich damit, daß er die Götter beobachtet, die sich nach dem Fleck hin beugen, wo die Schlange verschwunden ist. Auch bei: „Hehe, ihr Klugen! Glaubt ihr mir nun?" steht er noch auf demselben Fleck und kommt erst nach vorn, als jene überrascht auffahren.

Für die Verwandlung in die Kröte sind besondere Vorschriften nicht zu geben. Schmale Bühnen werden sie wohl an demselben Platze, wie die in die Schlange, vor sich gehen lassen. Breitere müssen durchaus einen dritten Ort dazu benutzen, damit es nicht aussieht, als ob Alberich für seine Kunststücke nur an einen oder zwei Orte gebunden sei.

Auch dürfen sich die Bühnen die Kröte nicht ersparen. Es ist wichtig, daß Wagner schreibt: „Die Götter gewahren im Gestein eine Kröte auf sich zukriechen". Während Loge davon sprach, daß sich die Kröte in der kleinsten Klinze verbergen solle, ist Alberich, um sich nur recht zu zeigen, dumm genug, aus der Klinze heraus ins Freie zu kommen und sich der Überrumpelung geradezu darzubieten.

So gehäuft und verwirrend diese Vorschriften erscheinen mögen, so wird doch, wenn nur bei der ersten Einrichtung mit der nötigen Sorgfalt und dem genauen Bewußtsein von dem Grunde jeder einzelnen Maßregel verfahren wird, in der Ausübung alles sehr glatt verlaufen. Ist doch, was in jedem Falle getan werden muß, der kleinere Teil der hier getroffenen Anordnungen, der sich außerdem vielfach auf rein mechanische Handgriffe, die wieder an einen

bestimmten, in der Musik angezeigten Zeitpunkt gebunden sind, beschränkt.

Ebenso werden sich die Kosten bedeutend verbilligen, wenn die Bühnen zusammentreten, sich nach ihrer Größe in mehrere Nummern ordnen und nur in einer Werkstatt alles zu dieser Ausführung Nötige in diesen mehreren Nummern gleichmäßig herstellen lassen.

* * *

Anmerkung für die Herren Bühnenleiter. Im Anschlusse an das an der Spitze dieser Abhandlung stehende Verbot bemerke ich, daß ich es selbstverständlich rechtlich nicht hindern und ahnden kann, wenn irgend welche Bühnen von den hier mitgeteilten patentrechtlich nicht geschützten Erfindungen Gebrauch machen. Ich erkläre jedoch, daß ich derjenigen Bühne oder ihrem Leiter, die meinem hier ausgesprochenen Willen entgegen handeln, meine übrigen urheberrechtlich geschützten Entdeckungen zum Ring und Parsifal vorenthalten werde, es sei denn, daß sie für jene Nichtachtung meines Willens eine von mir zu bestimmende Buße zahlen werden.



Franz Schreker

Zur bevorstehenden Leipziger Aufführung seiner Oper „Der ferne Klang"

Von **Eugen Segnitz**

Von Frankfurt am Main kam die Kunde, die Oper „Der ferne Klang" habe ein starkes Echo erweckt. Er ging von einem aus, dessen Blick in die Zukunft gerichtet ist, der bisher mehr im stillen, mindestens in einem engeren Kreise wirkte und schaffte und nun plötzlich hinaustritt in die weite musikalische Welt, die ihn bald als einen der zur hohen Kunst Berufenen erkennen und schätzen wird.

Franz Schreker, auf dessen Oper oben hingewiesen ward, ist am 23. März 1878 zu Monaco geboren. Jung an Jahren kommt er nach Wien, wo er sich der strengen musikalischen Unterweisung des trefflichen Meisters Robert Fuchs erfreut und auch schon auf eigene Hand zu schaffen beginnt. Hiermit bricht er plötzlich ab, obwohl schon ein kleiner Kreis von Kennern auf ihn aufmerksam zu werden anfängt, und zieht sich ganz nach alter Prophetenweise aus dem Weltgetriebe auf geraume Zeit völlig zurück, sich zu sammeln und mit sich selbst ins Reine zu kommen. Plötzlich taucht er wieder auf in der Zentrale der Donauphäaken. Es gelingt ihm die Gründung des „Philharmonischen Chors", mit dessen Hilfe er den Komponisten des Tages, einem Mahler, Schoenberg, Szymanowski und Zemlinski eine Gasse bahnt. Seit 1912 ist Schreker auch Kompositionslehrer an der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Die Oper „Der ferne Klang" verschafft dem Künstler mit einem Male eine hervorragende Stellung unter den heutigen Tonsetzern. Ihre Aufführung in Leipzig steht bevor — nur soviel sei gesagt, daß sich Schreker als Poet erweist, dem nichts realistisch Menschliches fremd ist. Die Sehnsucht des großen, wahrhaften Künstlers nach dem Ideal, dessen Erreichung und Erfüllung von ihm unter Kämpfen aller Art angestrebt wird, ohne daß das Glück ihm hold ist, bildet das Sujet des Werks, dessen individuelle Sprache und tonliche Farbenpracht in Verbindung mit starker Unterstreichung der sinnlichen und dramatischen Momente dem Autor zu einem ausgesprochenen Sieg verhalfen.

Drei andere seiner musikalischen Bühnenwerke, „Der rote Tod" (nach Allan Poe) und „Die Gezeichneten" sowie „Spielwerk und Prinzessin" wurden von den Opern in Wien und Prag für den kommenden Herbst zur Aufführung angenommen. Die Pantomime „Der Geburtstag der Infantin" (nach Wilde) wurde seinerzeit von den Schwestern Wiesenthal kreiert.

Aber auch auf anderen Gebieten ist Franz Schreker bereits mit ausschlaggebendem Erfolge tätig gewesen. So sei hier erinnert an die zwei Chorkompositionen, den 116. Psalm für Frauenstimmen, Orchester und Orgel und den „Schwanengesang" für achtstimmigen Chor mit Orchester, deren Aufführung in Wien bereits vor einem Jahrzehnt vor sich ging. Eine größere Anzahl von Werken schuf der Künstler für Orchester allein, ein von Ferdinand



Franz Schreker

Loewe eingeführtes Intermezzo für Streichorchester, eine Ekkehard-Ouverture, sodann eine Phantastische Ouverture, die Oscar Nedbal erstmalig mit dem Wiener Tonkünstlerorchester herausbrachte, und eine großangelegte Orchestersuite, deren Entstehung zwar schon weiter zurückliegt, aber doch für die Entwickelungsgeschichte des Tonsetzers von nicht geringem Werte ist.

In mehreren früher erschienenen Liedern für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung bekundete sich bereits Schrekers ausgesprochenes Talent, das sich aber später in den Fünf Gesängen aus den Tausendundein Nächten auf einer unendlich weit höheren Stufe befindlich erweist. Schrekers eigenartige Harmonik und Polyrhythmik weisen auch hier auf durchaus neue Pfade hin.*)

Franz Schreker gehört zu jenen künstlerischen Erscheinungen, die fast gebieterisch unbedingte Beachtung, sei sie nun zustimmender oder abweisender Art, fordern. Möge ihm erstere auch auf reichsdeutschem Gebiete mehr

*) Die Werke von Schreker sind im Verlage der „Universal-Edition" (Wien) erschienen.

und mehr zu Teil werden. Denn mehr als vielleicht zuvor bedarf die Musik neuer Kräfte und vor allem jener Individualitäten, die imstande sind, dem Empfangenden neue poetische Vorstellungen zu erwecken und neue weite Horizonte zu erschließen.



Lex Parsifal

Der im vorigen Heft erwähnten Petition an den Reichstag entnehmen wir Folgendes:

Man hat gegen ein „Parsifal"-Schutzgesetz von Anfang an eingewendet, es dürfte kein „Ausnahmegesetz" zugunsten eines einzelnen Werkes geschaffen werden. Es kann hier dahingestellt bleiben, ob eine Bestimmung, durch die die Schutzfrist für „Parsifal" um einige Jahrzehnte verlängert würde, überhaupt als ein „Ausnahmegesetz" in dem bekannten üblen Sinne angesehen werden könnte. Denn wir wollen gar kein Gesetz nur zum Schutze des „Parsifal". Vielmehr hat die entstandene Bewegung weit hinweggehend über den Fall des „Parsifal" klargelegt und erkennen gelehrt, daß durch eine Lücke in der Gesetzgebung das Bestimmungsrecht eines jeden Künstlers über sein Werk in einem der wichtigsten Punkte schutzlos geblieben ist. So treten wir dafür ein, daß der angestrebte Schutz ganz allgemein Platz greife für Werke, die der in ihrem inneren Gehalte begründeten Sonderstellung halber nach dem Willen ihres Schöpfers nur für einen Ort bestimmt und geeignet sind, denen die Verpflanzung auf andere Bühnen unter Aufnahme in den Tagesspielplan Sinn und Weihe rauben würde.

Es ist nicht einzusehen, warum der Wille des Urhebers, die Aufführung seines Werkes auf bestimmten festlichen Ort und Anlaß zu beschränken, nicht ebenso dauernde gesetzliche Achtung fordern könnte, wie der Wille, das Werk der Aufführung ganz zu entziehen. Gerade beim „Parsifal" liegt die Sache besonders charakteristisch; denn daß aus einer Freigabe des Werkes an andere Bühnen die Familie Wagner hätte Millionen gewinnen können, auf die sie um der idealen Aufgabe willen tatsächlich verzichtet hat, ist ebensowenig zu bestreiten, wie es heute unumstößlich feststeht, daß das Haus Wahnfried aus der Bayreuther Aufführung ebensowenig wie aus den Festspielen überhaupt je einen Pfennig materiellen Gewinnes bezogen hat und auch in Zukunft jede Beteiligung an derartigen materiellen Vorteilen ablehnt, da alle Überschüsse nach wie vor lediglich dem Festspielfonds zugeführt werden. Besonders betont sei, daß bei Annahme dieser Bestimmungen einzig das Recht zur bühnenmäßigen Aufführung eine längere Schutzdauer erlangen würde, während jede konzertmäßige Aufführung ebenso wie der Nachdruck des Werkes nach Ablauf der bisherigen Schutzfrist jedem freistände.

Die in der Presse mehrfach ausgesprochene Ansicht, der erstrebte Schutz werde von 1914 ab die Aufführung des „Parsifal" im Auslande doch nicht hindern können und das Gesetz sei deshalb ganz abzulehnen, ist zum großen Teil nicht zutreffend, in ihrer Schlußfolgerung aber überhaupt verfehlt. Denn nach den Bestimmungen der Berner Konvention und des Sondervertrages mit Österreich würde der dem Werke gewährte weitere Aufführungsschutz in allen Ländern*) der Konvention mit 50jähriger Schutzfrist sowie in Ungarn noch bis 1933 respektiert werden müssen, so daß seine Aufführung von 1914 ab nur in Österreich und der Schweiz möglich sein würde, wobei noch in Berücksichtigung zu ziehen ist, daß Österreich wahrscheinlich dem Beispiel Deutschlands folgt und ein gleiches Schutzgesetz erläßt, um so mehr, als auch in Österreich eine lebhafte Bewegung zum Schutze des „Parsifal" eingesetzt hat.

Man hat schließlich gegen eine dauernde Beschränkung des „Parsifal" auf Bayreuth hauptsächlich das Argument ins Feld geführt, daß dadurch weiten Kreisen des deutschen Volkes die Möglichkeit, einer Aufführung des Werkes beizuwohnen, dauernd entzogen werde. Auch dieser Einwand erweist sich bei näherer Betrachtung als haltlos. Würde denn durch eine Freigabe des Werkes die Möglichkeit geschaffen werden, daß wirklich das Volk in seiner großen Masse Aufführungen des Werkes genießen könnte? Keineswegs. Abgesehen davon, daß der „Parsifal" mit seiner den tiefsinnigsten Werken der Weltliteratur gleichzustellenden Dichtung an das Verständnis des Zuhörers etwa dieselben Anforderungen stellt wie „Tristan und Isolde" oder „Faust" 2. Teil — Werke, die wohl niemals volkstümlich werden können —, steht doch schon heute fest, daß das ungeheuer schwierige Werk auch bei seiner Freigabe eine stilgemäße, volles Vertrauen ermöglichende Wiedergabe einzig und allein bei den größten Bühnen finden und auch dort regelmäßig nur bei erhöhten Preisen gegeben werden könnte. Daß es damit dem Volke in seiner Gesamtheit nach wie vor unzugänglich bliebe, versteht sich von selbst. Bedenkt man aber, wieviel Geld heutzutage der Deutsche für Vergnügungen, Reisen, Sänger- und Schützenfeste und Zerstreuungen ähnlicher Art ausgibt, so kann man wohl sagen, daß der weitaus größte Teil derer, die ernstlich den Wunsch nach dem künstlerischen Erlebnisse des Weihefestspiels in Bayreuth empfinden, auch wirtschaftlich dessen Besuch ermöglichen könnte. Aber auch für die, denen der Besuch aus eigenen Mitteln tatsächlich nicht möglich ist, ist noch ein Ausweg geschaffen: durch die noch von Wagner selbst ins Leben gerufene „Richard Wagner-Stipendien-Stiftung", mit deren Zinsen Unbemittelten der Besuch der Festspiele durch Gewährung von Freikarten und Reisegeld ermöglicht werden soll.

*) Wir halten diese Auffassung für irrig und verweisen auf Dr. Fortners Ausführungen in Nr. 42 des 79. Jahrg. (17. Okt. 1912) unseres Blattes. (Die Schriftleitung.)

Musikerelend

„Musikerelend!" Allen, die der edlen Musik huldigen, die sie sich zum Lebensberuf gewählt, ihr ganzes Dasein der geliebten, göttlichen Kunst weihen wollen, möchte ich das Buch „Musikerelend" von Stephan Krehl (über das wir bereits ausführlich berichtet haben, Die Schriftleitung) ans Herz legen.

„Musikerelend!" Welch' grauenvoller Titel! Augen der Angst und Sorge, der größten Not sieht man im Geiste vor sich. Ein liebevolles Versenken in die Broschüre aber wird uns lehren, daß nicht Hunger und Darben, äußerliche Armut den Musikerstand herabwürdigen, nein innere Zerwürfnisse im Künstler selbst sind es, die in der kunstreformatorischen Schrift dargestellt werden. Unendlich traurige, jammervolle Verhältnisse und ihre Ursachen werden ausführlich und wahrheitsgetreu geschildert. Das köstliche Kleinod, das uns anvertraute Gut, ist in Not, im größten Elend!

Möchte doch ein jeder der Musikinteressenten das Büchlein lesen, sich in sein ernstes, oft so schroffes Wesen vertiefen! Lehrer wie Schüler müssen daraus lernen und seine Ansicht teilen. Die wertvolle, für alle so heilsame Schrift gipfelt in der Überzeugung, daß die Kunst nie hoch genug aufgefaßt werden kann. Ein mutiges Eintreten des Verfassers für die Hebung des Künstlerstandes und dessen Heiligtum, ein heißes Ringen für die Allgemeinheit, tritt hier zutage. Wollen wir uns wachrütteln lassen, vor allen den inneren Menschen, der zuerst emporwachsen, eine höhere, geistige Entwicklungsstufe erreichen soll, ehe er zum Lenker des Künstlers wird. Nur dann wird der Musiker echt und recht sein, seinen heiligen Beruf würdig und ideal vertreten können, wenn nichts Menschliches ihm fremd bleibt — wenn er „Herzensbildung" besitzt. Zumal Ihr, die Ihr als Diener der Pflegestätten der Kunst berufen seid, lehrt Eure Jünger den wahren, edlen Künstlermenschen in Euch kennen, führt sie vorsichtig, damit sie nicht straucheln, den reinen Höhen der geliebten, lebendigen Kunst entgegen. Öffnet ihnen die goldenen Tore, sie glauben Euch ja und werden es Euch zeit ihres Lebens danken, wenn Ihr Priester im edlen Sinne des Wortes im Tempel der Kunst gewesen. — Lest „Musikerelend!"

Weltberühmt werden nur Auserwählte, aber die reinen Wonnen der holden Musik durchkosten lernen, bleibt selbst dem bescheidenen, aber ernsten Künstler nicht versagt. „Musikerelend" ist eine treffliche Medizin!

Margarethe Eichler

Rundschau

Oper

Dessau Der 1. Dezember brachte uns die hiesige Erstaufführung von Leo Falls reizendem Altwiener Singspiel „Brüderlein fein", das entzückend gegeben wurde und in seiner biedermeierlichen Intimität lebhafte Zustimmung fand. Von Richard Wagners Tondramen kamen zur Aufführung die „Meistersinger" mit Franz Reisinger als trefflichem Hans Sachs, zu Neujahr „Der fliegende Holländer" mit Annie Gura-Hummel aus Berlin als Senta, und am 12. Januar der

„Tannhäuser“, in dem die ebengenannte Gastin die Partie der Venus zu voll überzeugender Darstellung gelangen ließ. Das künstlerische Ereignis der beiden in Rede stehenden Monate bildete die Aufführung von Richard Straußens „Ariadne auf Naxos“. Szenisch hatte man das Werk nach dem Muster der Stuttgarter Première eingerichtet, und musikalisch brachte es Generalmusikdirektor Mikorey bestmöglich heraus. Als Zerbinetta gastierte in drei Vorstellungen Margarete Siems von der Dresdner Hofoper mit glänzendem Erfolge. Eine länger anhaltende stimmliche Indispostion unseres lyrischen Tenors, Hanns Nietan, vermittelte uns die Bekanntschaft zweier auswärtiger Tenöre. Wir hörten Frances Maclennan vom Berliner Hoftheater als Linkerton in der „Butterfly“ und Karl Gentner aus Frankfurt a. M. als Tamino in der Zauberflöte. Seit längerer Zeit erschien kürzlich wieder Humperdincks „Hänsel und Gretel“ auf dem Spielplan und hatte sich in jedweder Beziehung einer vorzüglichen Wiedergabe zu erfreuen. Am 26. Januar erlebte Victor von Woikowsky-Biedaus dreiaktiges musikalisches Bühnenspiel „Das Nothemd“ in unserer Hofoper seine Uraufführung. Der Dichterkomponist behandelt in seinem in mittelalterlicher Zeit spielenden Werke den uralten Glauben an geheimnisvolle, in höchster Not schirmende Kräfte, die der Zauber unberührter weiblicher Reinheit in ein Linnengewand webt. Das Textbuch ist nach jedweder Richtung hin hervorragend anzusprechen. Weniger bedeutsam als der Dichter erscheint in Victor von Woikowsky-Biedaus Künstlerpersönlichkeit der Musiker. Daß er mit vielem Geschick zu komponieren weiß und in solcher Art auch manches Schöne schafft, muß man ihm zugestehen, doch fehlt seiner Musik, die sich meist in Wagnerschen Bahnen bewegt, die persönliche Note. Die Aufführung ging nach sorgfältigster Vorbereitung gut von statten und hinterließ beim Publikum auch einen nachhaltigen Eindruck. Der anwesende Dichterkomponist wurde lebhaft gerufen.

Ernst Hamann

Königsberg i. Pr. Das Stadttheater hat sich unter dem neuen Direktor Max Berg-Ehlert fast ausschließlich der Oper zugewendet. Trotzdem das Neue Bühnenhaus, das an Größe und fortgeschrittenen maschinellen Einrichtungen hohen Ansprüchen genügen soll, noch immer nicht ganz vollendet ist, konnte die Oper doch eine recht erfreuliche Arbeitsfähigkeit entwickeln. Unter den drei Kapellmeistern Paul Frommer, Alfred Schink und Jaques de Klark hat das tüchtige Ensemble, dessen Stars jetzt die beiden Tenöre Fanger und Favre bilden, fast jede Woche eine Neueinstudierung herausgebracht, von denen einige durch künstlerische Vollkommenheit gegen frühere Aufführungen besonderes Interesse erregten. Als erste Neuheit kam Wilhelm Kienzls „Kuhreigen“ heraus, der sich aber trotz der stimmungsvollen Aufmachung nicht lange halten konnte. Noch weniger Aufführungen erlebte die musikalisch wenig ertragreiche Effektoper „Stella Maris“ von Alfred Kaiser, deren im voraus gepriesene realistische Tendenzen nichts weiter als eine Aufwärmung des Verismos Mascagnis und Leoncavallo darstellten. Die Weihnachtsfeiertage brachten die lang ersehnte erste Aufführung von Humperdincks „Königskindern“, mit Mia Werber, der ehemaligen Operettendiva, als Gänsemagd, die jedoch der Tiefe und Innigkeit dieser Musik nicht recht nahe kommen konnte. Wagner feiert hier vorläufig. Die unfertige Bühne schiebt die Neueinstudierung des Nibelungenrings immer weiter hinaus. Die Meistersinger sollen demnächst erscheinen. „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ haben bis jetzt aber noch nicht die szenische Auffrischung erfahren, die wir diesen Werken doch in erster Linie schuldig sind.

Hermann Güttler

Linz a. D. Zehn Jahre nach der Entstehung hat Massenets „Gaukler unserer lieben Frau“ auch seinen Weg nach Linz gefunden. An die Wiedergabe hatte man große Sorgfalt verwendet. Im letzten Bilde stand sogar die Inszenierung auf respektabler Höhe. Als zweite Neuheit wurde Kienzls umgearbeitetes Frühwerk „Urvasi“ herausgebracht. Fehlen auch schärfere Gegensätze, Verwicklungen im Sinne eines Dramas, so werden die Verse der Dichtung durch das melodisch malerische Element der Musik verherrlicht. Die Melodienquell sprudelt in reichlichem Maße. Frisch und klarflüssig singt es im Orchester; dann wieder schillert es in romantischer Farbenpracht. Kienzl zeigt sich als Empfindsamer für das Tonmalerische. Für die Sänger finden sich ungemein dankbare lyrische Stellen. „Urvasi“ bildete die Einleitung zur „Kienzl-Woche“, der unser Landsmann beiwohnte. Der Komponist erschien anläßlich der 50. Linzer Aufführung des „Evangelimann“ selbst am Dirigentenpult. Es war eine Freude, den Meister an der Auslegung seines Werkes zu sehen. Als drittes Kienzl-Werk gelangte der rasch populär gewordene „Kuhreigen“ zur Aufführung. Unter der Regie des Direktors Claar gab es stimmungsvolle Szenenbilder.

Sonst gab es unter der sicheren Führung Kapellmeisters Wolf eine annehmbare „Hugenotten“- und „Tannhäuser“-Aufführung. Als Carmen versuchte sich die Papierschülerin Frl. Salinger mit Glück. Die Spieloper wird leider stark vernachlässigt. In „Zar und Zimmermann“ fiel Fr. Schramm als Marie angenehm auf. Der Heldentenor Dub (nach Magdeburg engagiert) ist ein Kehlathletiker, der namentlich über strahlende Hochtöne verfügt. Das Spiel ist noch ungelenkig. Lyrischer Tenor ist Altglaß, ein vielversprechender Anfänger, der sich darstellerisch noch zu pathetisch, gesanglich noch zu weinerlich gibt. Dramatische Veranlagung und musikalische Sicherheit sind die Vorzüge der Hochdramatischen Frl. Singer. Ihr Organ läßt kalt, und ist noch stark bildungsbedürftig. Bis auf einige nicht zusagende Partien (Elisabeth, Margarethe in „Hugenotten“) bewährt sich die jugendlich-dramatische Frl. Wolden ausgezeichnet. Sie hat unverbrauchte Stimmmittel, die sie zu beseelen weiß. Als Koloratursängerin vermag Frl. Bernhardt nicht gerade zu blenden, aber sie befriedigt. Sonst wirken heuer noch die Baritone Schujsky und Fischer, der Baßbuffo Walluch, der über ein prächtiges Material verfügende, aber gänzlich unmusikalische Bassist Schorr, sowie der Spieltenor Boogarts an unserer Bühne. Großen Zulaufs gegen das Vorjahr erfreut sich die Operette! Franz Gräflinger

Stuttgart Als ihre wichtigste Aufgabe betrachtet es unsere Bühne, nach den Festtagen, welche der Eröffnung der neuen Theater folgten, den Spielplan in gedeihlicher Weise auszugestalten. Es fehlte uns an einem festen Repertoire, welches wir nun nach und nach wieder bekommen. Das bei der Neueinstudierung und Neuinszenierung vieler dem Grundbestande eines Durchschnitt-Repertoires angehörenden Werke die gänzlich neuen Opern, deren man doch auch gerne einmal eine hört, fast garnicht erschienen, war bei dieser Sachlage wohl zu vermeiden. „Tosca“, in guter Aufführung unter Hofkapellmeister Band herausgebracht, blieb die einzige Neuheit seit „Ariadne“. Und doch gab es bedeutungsvolle Ereignisse: Die Straußwoche, deren Höhepunkt die Elektra unter des Komponisten Leitung bildete (mit Anna Mildenburg als Klyteamnestra und Zdenka Faßbänder in der Titelrolle), ein zweimaliges Gastspiel des stimmbegnadeten Signor Caruso in Pagliacci und Bohème, Gastspiele von Kammersänger Perron (Wotan), Kammersängerin Schabbel-Zoder, Rosa Kleinert-Mannheim, W. Spemann-Darmstadt u. a. Einige auf Engagement abspielende Gastspiele verliefen ergebnislos, dagegen wurde der Wiener Tenor Ritter für lyrische Tenorpartien, welche das Heldenfach berühren, für das kommende Spieljahr verpflichtet. Josef Tyssen bleibt erfreulicherweise der Unsrige; seit dieser Sänger Gelegenheit hatte, sein Können im günstigen Lichte zu zeigen, weiß man das Heldenfach durch eine tüchtige Kraft besetzt. Gelingt es unserer Oper für verschiedene freiwerdende Fächer (2. Soubrette, seriöser Baß) solch ausgezeichnete Vertreter zu finden, wie es ihr in der stimmlich hervorragend begabten Lilly Hoffmann-Onegin (tiefen Sopran) geglückt ist, so kann uns um die Zukunft des Stuttgarter Hoftheaters nicht bange sein.

In reizvollem äußeren Gewande stellte sich die „Undine“ ein (Drach am Dirigentenpult). Erfreulicherweise war die Partitur von den Einlagen, welche allerorten hergebrachtermaßen das einfache Stück aufputzen müssen, gereinigt. Wohltuend selbst für das Ohr des anspruchsvollen Hörers war die musikalische Neueinstudierung des „Freischütz“. Hofkapellmeister Bands Mühe und Sorgfalt wurde durch das treffliche Gelingen schönstens belohnt.

Der „Ring des Nibelungen“ hat eine durchgreifend neue Inszenierung bekommen. Die erschütternden Geschehnisse des Dramas spielen sich nun auf einer Bühne ab, welche romantische Ideallandschaften zeigt und dabei das Auge doch nicht von der Hauptsache auf Dinge ablenkt, welche schließlich nur zur Staffage dienen. Die starke Vorliebe der Regie für reliefartige Aufstellung der Bühnenbilder vermögen wir nicht zu teilen, weil sie die vorteilhafteste Raumausnützung nicht zuläßt. Generalmusikdirektor v. Schillings leitete das große, hier immer vor vollem und begeistertem Hause sich abspielende Werk mit ungemein tiefgehendem Verständnis, mit großer Sicherheit und lebendigem Schwung. Die Spielleitung war in den Händen Emil Gerhaeusers.

Alexander Eisenmann

Zürich Das Zürcher Stadttheater öffnete seine Pforten am ersten September mit einer gediegenen Meistersinger-Aufführung. Als Neuerung ist zu erwähnen, daß die Theatersaison jetzt neun Monate umfaßt, die Theaterferien nur noch drei Monate dauern (Juni, Juli und August). Vor Beginn der Saison war dank der tatkräftigen Arbeit der Direktion und des Verwaltungsrates der Orchesterraum vergrößert worden, allerdings mußte dabei die erste Parkettreihe geopfert werden. Dadurch erzielte man eine bessere Plazierung des Orchesters, die Tonentfaltung ist voller und der Kontakt des Orchesters mit der Bühne besser geworden.

Als erste Novität wurde „Oberst Chabert" von Waltershausen gegeben, dessen bedeutendes Kompositionstalent von der Presse hervorgehoben wurde. Daß das Werk, das anderwärts große Erfolge zu verzeichnen hatte, hier nur laue Aufnahme fand, daran ist zum großen Teil die ungünstige Besetzung der Rollen schuld.

Am 14. Oktober hörten wir José Palet aus Madrid, der ein Gastspiel in Verdis „Aida", Puccinis „La Bohème" und Bizets „Carmen" gab. Sein klangvolles Organ und die deutliche Aussprache waren bewundernswert. Nur störte uns sein etwas steifes Auftreten und der Umstand, daß er italienisch sang, während sich die übrigen Mitwirkenden der deutschen Sprache bedienten. Die Aufführung war seitens der einheimischen Kräfte tadellos. Die Rolle der Carmen wurde in leidenschaftlicher Weise von Fräulein Stein vom Basler Stadttheater gesungen.

Großen Beifall errang die alte in Zürich zum ersten Mal aufgeführte Oper „Benvenuto Cellini" von Hector Berlioz wegen ihrer an musikalischen Finessen reichen Gestaltung. Willy Ulmer gab die Titelrolle sehr gut. Auch Fräulein Irene Eden und Frl. Krüger sangen ihre Rollen in vorzüglicher Art. Das Orchester stand unter der bewährten Leitung von Kapellmeister Kempter. Ebenfalls entzückte „Der Wasserträger" von Cherubini, dessen gefällige Melodien und an Fidelio gemahnender Inhalt der Oper zur mehrmaligen Aufführung verhalfen. Die Titelrolle wurde vortrefflich durch Herrn Bockholt repräsentirt.

Als das größte musikalische Ereignis in der Oper ist die mehrmals gegebene Novität von Richard Strauß „Ariadne auf Naxos" zu verzeichnen. Es ist schon so viel in diesen Blättern über dieses Werk geschrieben worden, daß wir uns hier auf einige Bemerkungen beschränken können. Nach zweimaligem Anhören des Werkes kann ich nicht behaupten, daß es mich zu großer Begeisterung hinriß. Damit will ich nicht sagen, daß mich nicht die prachtvollen Klangeffekte, die vom Orchester ausgehen, die netten Menuette und die andere den „Bürger als Edelmann" begleitende Musik, entzückt hätten. Aber die Soli der Ariadne, besonders der Titelrolle, ermüden auf die Länge und bei allen gefälligen Melodien und Strauß'schem Humor, der so oft durchsprudelt, stieß ich mich an den doch etwas zu handgreiflichen Anklängen an alte und neue Meister, seien sie bewußt oder nicht. Das Werk war prächtig inszenirt worden, die Rollen der Ariadne, Zerbinetta und des Bachus durch Frl. König, Frl. Eden und Herrn Bernardi vorzüglich interpretiert, Regie und Direktion in ausgezeichneten Händen, (Herr Bogorsch und Kapellmeister Kempter) so daß das Werk mehrmals ausverkaufte Häuser erzielte. Unserer Theaterdirektion und dem Verwaltungsrate sind wir zu Dank verpflichtet, daß sie es ermöglichten, daß die Ariadne schon in ihrem Entstehungsjahre auf unserer Bühne erschien, besonders wenn man bedenkt, daß auch das Zürcher Theater mit finanziellen Schwierigkeiten und Konkurrenz seitens der Kinos etc. zu kämpfen hat.

Dr. Spöndly

Konzerte

Berlin Die Kammermusik-Vereinigung der Kgl. Kapelle brachte in ihrem dritten Konzert in der Singakademie Paul Juons neues fünfsätziges Divertimento für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier (F dur, op. 51) zur Erstaufführung. Eine liebenswürdige, gediegene Arbeit mit prächtigen Stimmungen und teilweise ganz originеller Instrumentation. Leider steht die eigentliche Erfindung nicht auf gleicher Höhe. Der gelungenste und auch dem musikalischen Gehalt nach wertvollste Satz ist wohl das Adagio (Fantasia), der schwächste das stellenweise auf orchestrale Wirkungen ausgehende Finale. Das A dur-Quintett für Klarinette, zwei Violinen, Bratsche und Cello von Mozart und Beethovens Septett op. 20 vervollständigten das Programm.

Gustav Friedrich brachte an seinem Lieder- und Arienabend im Beethovensaal Kompositionen von Verdi, Schubert, Schumann, J. Simon, Brahms und R. Strauß zu Gehör. Die wohllautende, biegsame Baritonstimme des Künstlers hat sich gut entwickelt; der Klangcharakter ist namentlich in den höheren Lagen und im piano sehr gut. Im Vortrag erfreuten die Natürlichkeit, die Wärme und der Adel der Empfindung. Für die Bekanntschaft mit zwei stimmungsvollen Gesängen („Abend auf dem See", „Jetzt rede du") von James Simon sei dem Sänger besonderer Dank gespendet.

Mit gutem Erfolge hat die junge Geigerin Margherita Rossi an der Vervollkommnung ihres Könnens gearbeitet. Ihr Ton ist größer und voller geworden, ihre Technik zuverlässiger, ihr Vortrag innerlicher. Sie errang sich mit ihren Darbietungen — G moll-Konzert von Bruch, Adagio aus dem 11. Konzert von Spohr — sehr lebhaften Beifall.

Eugen d'Albert hatte für seinen „Einzigen" Klavierabend im großen Philharmoniesaale Werke von Bach, Beethoven, Schumann, Schubert und Chopin zum Vortrag gewählt. Über das technische Vermögen des genialen Künstlers, das ihm nur als Mittel zum Zweck dient, ist nichts mehr zu sagen; an seiner Darstellungsweise aber bleibt immer wieder hervorzuheben die seelische Innerlichkeit, der poetische Reiz. Unvergleichlich schön spielte er Schumanns „Carnaval" und Beethovens F moll-Sonate op. 57. Der Vortrag der „Appassionaten" reiht sich dem Herrlichsten an, was ich gehört habe. Der Saal war ausverkauft, der Beifall groß und stürmisch.

Von Frau Elfriede Goette hörte ich in ihrem ersten Konzert im Bechsteinsaal eine Anzahl Gesänge von Schubert und Grieg. Sie verfügt über eine angenehme, kräftige, sorgfältig geschulte Sopranstimme. Ihre Aussprache ist lobenswert deutlich, der Vortrag läßt an Lebendigkeit und verständiger Abwägung kaum zu wünschen übrig.

Die Sängerin Helene Schwabe (Liederabend) zeigte Talent. In erster Linie muß sie aber auf Verbesserung ihrer Aussprache achten; auch die Intonation ist nicht immer sicher. Das Musikalische ihrer Vorträge konnte schon befriedigen, namentlich in Liedern ernsten Charakters.

Der französische Pianist Maurice Dumesnil spielte in seinem Konzert im Beethovensaal ältere Werke von Bach, Beethoven, Gluck, Schumann und neuere von Em. Moor (Klavierkonzert Es dur) und Rachmaninow. Der Künstler hat eine virtuose und elegante Technik, die ihn namentlich für moderne Klaviermusik geeignet erscheinen läßt; er entwickelt auch Geschmack und Verständnis im Vortrage.

Künstlerische Genüsse erlesener Art gewährte der erste Beethoven-Abend der Herren Heinrich Luther und Waldemar Meyer, der die ersten Klavier-Violinsonaten (op. 12, 23, 24 und 30 No. 1) des Meisters brachte. Die bis ins kleinste wohldurchdachte und belebte tonschöne Ausführung der Werke riß die zahlreiche Hörerschaft wiederholt zu stürmischen Beifallsbeweisen hin.

Adolf Schultze

Cornelis Brongeest gehört zu den wenigen Opernsängern, welchen auch im Konzertsaal der Erfolg sicher ist. Sein prachtvoller Bariton kam in Liedern von Brahms zu tiefer Wirkung. Der zweite Teil seines Programms gehörte Novitäten von Ertel, E. von Strauß, Woykowski-Biedau und Clemens Schmalstich, der sich als Begleiter zu Übergangs-Improvisationen berufen fühlte, die nicht gerade als geschmackvoll zu kennzeichnen sind.

Martha Wildegans-Arndt zeigte ein freundliches Talent zum Liedgesang, welches jedoch infolge mangelnder technischer Schulung kaum im Konzertsaal ein intensiveres Interesse auszulösen vermag. Auch mit der Intonation nahm sie es, wohl auch aus technischen Gründen, nicht immer ganz genau, so daß der Erfolg ihres Konzerts ein geteilter war.

Hilde Fordan-Elgers veranstaltete einen klassischen Violin-Abend, an welchem sie die Mitwirkung eines Kammer-Orchesters unter Leiters von Paul Elgers herangezogen hatte. Die Konzertgeberin verfügt über genügende Technik und einen raumfüllenden Ton, läßt aber eine gewisse Straffheit im Rhythmus vermissen, für das klassische Konzert fehlt ihr zudem Stilgefühl. Das Kammer-Orchester rekrutiert sich aus tüchtigen Spielern, läßt jedoch wohl infolge mangelnden Eingespieltseins manche Wünsche bezüglich der Prägnanz offen.

Ida Pepper-Schörling verfügt über eine klangvolle Altstimme, welche sie mit Geschick und gutem Gelingen zu behandeln versteht, ihr Vortrag zeugt von innerlichem Miterleben; so gelang ihr z. B. Brahms „Auf dem Kirchhof" recht eindrucksvoll. Walter Meyer-Radou ist unseren feinsinnigsten Liedbegleitern beizuzählen.

Käte Schmidt hat sich hier schon eine zahlreiche Anhängerschaft erworben, wie der vollbesetzte Scharwenka-

Saal bewies; man kann sich wohl auch kaum eine lieblichere Interpretin für das Elfenlied von Wolf, Strauß' Geheimnis, D'Alberts „Möchte wohl ein Schmetterling sein" und für die Plauderwäsche von Weingartner denken. Ihre leicht beschwingte Sopranstimme fand aber auch für Lieder seriösen Gehalts wie Frühlingsnacht von D'Albert echte Herzenstöne. Alexander Neumann machte sich um die Begleitung verdient. K. Schurzmann

Elberfeld Das wichtigste Ereignis aus dem musikalischen Leben des verflossenen Monats Dezember war die örtliche Erstaufführung der 8. Sinfonie von G. Mahler durch unsere Konzertgesellschaft, die keine Mühe und Kosten gescheut hatte, dieses Werk glänzend darzubieten. Mit der Elberfelder Konzertgesellschaft hatte sich der Düsseldorfer Musikverein, der hiesige Lehrergesangverein und ein stattlicher Kinderchor vereinigt. Das städtische Orchester war durch einheimische Kräfte auf 120 Mann verstärkt. Besticht Mahlers 8. Sinfonie schon äußerlich durch den großen Aufführungsapparat, so birgt sie auch künstlerische Werte, namentlich im 2. Teil, der durch ein sehr stimmungsvolles Präludium eingeleitet ist, wie überhaupt das Überirdische, Mystische gut illustriert erscheint. Berückenden Klangzauber atmet der letzte Chor: Alles Vergängliche, der Gesang der Mater gloriosa, und des Pater ecstaticus; von hinreißender Wirkung endlich ist der machtvoll sich steigernde Schlußchor. Die Hauptschwäche der Sinfonie liegt im 1. Teil: ihm fehlt in manchen Sätzen das rechte Maß und der überzeugende, aus dem Text geborene musikalische Ausdruck; die schreienden Dissonanzen vermag das Ohr oft kaum noch zu ertragen. Die Wiedergabe des für alle Mitwirkenden außerordentlich schwierigen Werkes verdient in jeder Hinsicht ungeschmälertes Lob. Unter den 7 Solisten ragte vor allem der metallisch glänzende Sopran von Gertrud Foerstel-Wien strahlend hervor. Vollauf gerecht wurden den nicht leicht zu bewältigenden Partien: Anna Kaempfert-Frankfurt a. M., Ilona Durigo-Budapest, Therese Funck-Berlin und die Herren Paul Seidler-Wiesbaden, W. Fenten-Mannheim, N. Geiße-Winkel-Wiesbaden.

Das Elberfelder Streichquartett interpretierte mit feinsinnigem Geschmack das Gmoll-Quartett op. 25 von Brahms. Am Klavier saß die Friedberg-Schülerin Sascha Bergdolt (Elberfeld), die gut entwickelte Technik und musikalisches Verständnis dokumentierte.

Musterhaft interpretierte das Rosé-Quartett Beethovens Fdur-Quartett op. 18, Schuberts Dmoll-Quartett und das Klavierquartett Adur op. 26 von Brahms.

H. Oehlerking

Gera Im Musikalischen Verein interessierte als Neuheit für hier besonders Bruckners romantische Sinfonie Nr. 4 (Esdur), die eine sehr erfolgreiche Wiedergabe fand. Ferner kamen zu Gehör: Beethovens Bdur-Sinfonie, Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn" von Pfitzner, España von Gabrier, „Sinfonischer Prolog zum König Ödipus" von Schillings und eine Suite von E. E. Taubert. Der Chor trug mit Orchesterbegleitung den „Gesang der Parzen" von Brahms und den „Hagestolz" von Arnold Mendelssohn vor und war namentlich mit dem ersten erfolgreich. Als Solisten erschienen: Frl. Gertrude Foerstel aus Wien, die in der Arie: „Ach, ich liebte" aus Mozarts Entführung sowie in Liedern ihre ganze Meisterschaft stimmlich und nach Seite der künstlerischen Durchbildung zeigen konnte. Ebenbürtig waren im Vortrage die Darbietungen des Kammersängers Steiner aus Wien, der mit Orchesterliedern von Mahler, ferner mit Liedern am Klavier von Brahms und Schumann zu ergreifen und zu glänzen vermochte. Ein junger Geiger, J. Szigeti aus Ofenpest, ließ das Brahmskonzert in blühender Schönheit vor uns erstehen und gab auch im Rondo capriccioso von St. Saëns einen schönen Beweis seiner großen Begabung, bei der neben sicherer Technik viel musikalisches Temperament zur Geltung kam.

Die Volkssinfonie-Konzerte brachten die Sinfonien Ddur Nr. 1 von Mozart und Bdur Nr. 2 von Volkmann, ferner die Ouvertüre zu Egmont und Leonore Nr. 3 von Beethoven, „1812" von Tschaikowsky, das Vorspiel zum dritten Akte von Humperdincks „Königskindern" und eine von Weingartner zusammengestellte Suite in Cdur von Seb. Bach. Man sieht daraus, daß die Absicht, auch den breiteren Volksschichten hervorragende Musikstücke alter und neuer Zeit zu bieten, bestens erreicht ist. Auf der neuen Konzertorgel trug Hofkantor Nürnberger von Untermhaus mit künstlerischem Erfolge Seb. Bachs Toccata Fdur und Sonate Emoll von Neuhoff vor. Hofkonzertmeister Blümle zeigte sich im Sindingschen Violinkonzerte als technisch sicherer, warm empfindender Künstler. Diese Konzerte stehen, gleich denen des Musikalischen Vereins unter bekannter und bewährter Leitung Geh. Hofrat Kleemanns, der noch mit jugendlicher Frische seines Amtes waltet.

Die Kammermusik machte uns mit Haydns Gdur-Quartett op. 54 Nr. 1 bekannt (Hofkonzertmeister Blümle, Kammermusiker Görner, Zähl, Hofmusiker Schmidt), das sich als Treffer erwies. Beethovens Klaviertrio op. 70 Nr. 2 Esdur (Geh. Hofrat Kleemann, Blümle, Schmidt) gelangte zu hervorragender Wiedergabe. Blümle spielte noch Mozarts Violinsonate in Ddur.

Von Klaviervirtuosen sind zu erwähnen: Bruno Hinze-Reinhold, der im Konzerte des Geraer Damenchors (Leiterin: Frl. Gertrud Müller) Schumanns Fismoll-Sonate und Stücke von Liszt äußerst erfolgreich spielte: ferner Anatol von Roessel, der in seinem eigenen Klavierabend ein historisches Programm, die Zeit von Rameau bis Liszt umfassend, aufgestellt hatte. Es wurde alles mit großer Bravour gespielt, nahm aber an Empfindung zu, je mehr sich die Stücke der Gegenwart näherten.

Paul Müller

Hamburg Die vielseitige rührige Chorgesangspflege großen Stils zeitigte von Mitte November an wieder manches von künstlerischer Bedeutung. Unsere, seit Beginn dieser Saison nicht mehr mit der Philharmonie zusammen wirkende Singakademie (Prof. Dr. Barth) gab in ihrem ersten Konzert, das in der Michaeliskirche stattfand, am Bußtag (wie alljährlich) Brahms' „Deutsches Requiem", eingeleitet von Herrn Alfred Sittard durch Bachs Fantasie und Fuge Gmoll. Es war ein weihevoller, auf absoluter Tonschönheit stehender Gottesdienst, denn der zahlreiche, vorzügliche Chor und das vortreffliche Orchester übertrafen sich sozusagen selbst. Den Sologesang interpretierten in klangschöner, musikalisch feinsinniger Weise Frau Neugebauer-Ravoth und der Baritonist Oskar Seelig. Das zweite Konzert der Singakademie brachte am 1. Dezember in ebenfalls choristischer Vollendung Händels „Judas Maccabäus" in Chrysanders mustergültiger Bearbeitung. In erster Beziehung ist die von innen heraus belebte, dramatische Auffassung hervorzuheben und so wirkte das grandiose Werk durchaus erhebend. Von den Solisten, Frau Anna Kämpfert, Frl. Eva Katharina Lissmann, den Herren G. Walter und A. Heinemann, zeichneten sich besonders die beiden Damen und G. Walter aus.

Der stets mit Erfolg für Neuheiten eintretende Professor F. Woyrsch hatte für das erste Konzert der unter ihm stehenden Altonaer Singakademie außer der Wiederholung des von ihm vor einigen Jahren erstmalig vorgeführten Requiems von Sgambati Fr. Kloses „Wallfahrt nach Kevelaar" für Deklamation, Baritonsolo, drei Chöre, Orgel und Orchester gewählt. Kloses ebenso inhaltvoll als interessante Komposition fand, wie das Requiem von Sgambati, wohlverdienten, reichen Beifall. Als Solisten betätigten sich Eduard Erhard (Rezitation), Oskar Seelig (Bariton) und Jan Gesterkamp (Violine). Bei Klose wirkten neben der Singakademie noch der Chorgesangverein Hamburg und der Altonaer Kirchenchor mit bestem Erfolg. Orgel und Harmonium vertraten Otto Niemand und John Dölling.

Von künstlerisch nicht zu unterschätzendem Werte bewähren sich die unter A. Sittard stehenden Konzerte in der Michaeliskirche, die, Volkskonzerte benannt, in Zwischenräumen stattfinden. Der von Sittard gegründete Chor ist unabhängig von dem St. Michaelis-Kirchenchor unter Kantor Goetze. Außer in eigenen Konzerten singt er nur an hohen Festtagen. Die choristische Vortragsordnung bringt vieles aus den reichen Schätzen der Vergangenheit, daneben wird auch der neueren und neuesten Richtung entsprochen.

Gleichzeitig wurde unter W. Köhler im Verein mit den anderen Leitern der Kirchenchöre eine Vereinbarung zur Förderung gemeinsamer Interessen ins Leben gerufen. Das erste Konzert dieser Vereinigung brachte am 20. Dezember in vorzüglicher Ausführung Werke von Ph. Nicolai, J. Nist, D. Bortnianski, Gluck, J. S. Bach, J. S. Dieterich, B. Crasselius, J. Haydn, Händel und Bearbeitungen von W. Koehler. Ausgehend von den Bestimmungen der Kirchenbehörde wurde im Dezember 1912 ein neues, sich auf die reformatorischen Prinzipien des rhythmischen Chorals stützendes Hamburger Choral- und Gesangbuch eingeführt. Die Bearbeitung stand unter W. Koehler, G. Knak und J. Bartens.

Von den vielen Orchesterkonzerten in den letzten Wochen gebührt zunächst der Philharmonie (S. v. Hausegger) in ihrer vierten Aufführung das Wort. Diese brachte als Neuheit G. Mahlers Sinfonie benanntes „Lied von der Erde" und Mozarts Gmoll-Sinfonie. Mahlers fantastisch romantische

Komposition nach Hans Betinges „Chinesischer Flöte" für Tenor- und Altsolo mit Orchester bringt eine Reihe Stimmungsbilder, deren Gesamteindruck, trotz vorzüglicher Einzelheiten nur einen ermüdenden Eindruck hinterläßt. Maria Philippi und Georg Meader vermochten trotz ihrer schätzenswerten Kunst nicht der Komposition zu einem Erfolge zu verhelfen. Eingerahmt durch Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Schumanns Cdur-Sinfonie brachte das zweite Konzert der Berliner Philharmonie unter Professor A. Nikisch die Neuheiten: Violinkonzert Gdur von Hakon Borressen und „Carnevals-Ouvertüre" von W. Braunfels. Das Violinkonzert, in der Prinzipalstimme vorzüglich gespielt von Julius Thornberg, fand reiche, auch kompositorisch wohlverdiente Wertschätzung, wogegen die eigenartig sich aussprechende Carneval-Ouvertüre zu E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla") mit Reserve aufgenommen wurde.

Das erste Konzert des erfolgreich wirkenden, unter Musikdirektor Rob. Bignell stehenden Altonaer Streichorchesters gestaltete sich, wenn auch zu ausgedehnt, interessant und anregend. Es begann mit der sinfonischen Fantasie „Aus Italien" von Strauß und wurde mit Webers Euryanthe-Ouvertüre beschlossen. Dazwischen standen zwei wertvolle, gleichfalls vorzüglich ausgeführte Neuheiten: das feinsinnig empfundene Klavierkonzert Cmoll von Fr. Gernsheim, interpretiert von dem geschickten Kurt Schubert, und die von Felix Mottl orchestrierte Szene aus der unvollendeten Oper „Gunlöd" von Peter Cornelius, deren Gesangsteil die ausgezeichnete Anna Stronck-Kappel in klanglich herrlicher, sich mit geistiger Vertiefung vereinenden Wiedergabe darbot. Das Orchester stand auch diesmal wieder auf der Höhe ausgereiften Könnens. Wie die hier besprochenen Konzerte der großen Orchestervereine, brachten auch die von der Vereinigung für Volkskonzerte unter J. Eibenschütz, Rich. Barth und J. Spengel veranstalteten Orchesteraufführungen des Außerordentlichen viel. Daneben stand wieder eine große Zahl von Lieder- und Virtuosenabenden. Eugen d'Albert, der nach langer Pause in einem Beethoven-Abend wieder erschien, fand nur beim großen Publikum Erfolge, nicht bei den ernsten Musikverständigen: er überhastete das Zeitmaß und schien überdies nicht disponiert zu sein.

Prof. Emil Krause

Königsberg i. Pr. Das Leipziger Soloquartett für Kirchengesang gab gleich nach Neujahr an drei aufeinanderfolgenden Abenden Kirchenkonzerte zu hiesigem, wohltätigem Zweck. Das Programm war nach musikgeschichtlichen Grundsätzen geordnet und brachte entwickelungsmäßig aus älterer bis auf die Neuzeit Gesänge verschiedenen Stils. Die Gefahr etwaiger Monotonie wurde vor allem durch die Kürze der Darbietungen umgangen. Das Quartett hat seinen alten, guten Ruf, den es sich im In- und Auslande, bis nach Amerika, errungen und ersungen, bewahrt und befestigt.

Das vierte Sinfoniekonzert am 3. Januar in der Stadthalle unter Prof. Max Brodes Leitung nahm einen herrlichen Verlauf. Anstelle von J. S. Bachs Brandenburgischem Konzert No. 2, das durch unvermeidliche Abwesenheit des unentbehrlichen Solotrompeters ausfallen mußte, trat die Prometheus-Ouvertüre in lebendigfrischer Wiedergabe. Bedeutungsvoll war die erstmalige Darbietung eines Orgelkonzerts, nämlich des G moll-Konzerts von Händel, dem Schöpfer dieser Gattung. Nur selten kann man ein solches zu hören bekommen; denn für die Kirche paßt es nicht recht als weltlich und in den Konzertsälen gibt es gewöhnlich keine gute Orgel. Unser einheimischer Dr. Erich Herrmann trat mit diesem Opus zum ersten Male vor ein zahlreiches Auditorium und erwies sich in Technik und in Kunst des Registrierens als Orgelspieler höheren Grades. Das Streichorchester unter Brodes Leitung folgte willig und verständnisvoll. Schumann war durch seine Esdur-Sinfonie (No. 4) vertreten, deren viele Schönheiten Brode durch feinsinnige Kleinarbeit hervorzuholen verstand. Als Solistin trat Tilly-Cahnbley-Hinken auf in der Ilia-Arie aus Mozarts „Idomeneo", der Arie des Gabriel aus Haydns „Schöpfung", in d'Alberts „Mittelalterlicher Venushymne", mit Humperdincks innigem „Wiegenlied" und Hugo Wolfs lebendig-schalkhaftem „Er ist's". Das ist ein gesunder, tonreicher Sopran; eine feinfühlig warme, doch maßvolle Vortragsart! So gab sie sich ebenfalls in Schuberts „Du bist die Ruh", Liszts „Die tote Nachtigall", Schumanns „Nußbaum" und Brahms' „Der Jäger", gelegentlich mit sauberer Koloratur und feinkörnigem Triller. Die letzten vier Lieder begleitete Conrad Hausburg in hingebendem Mitempfinden auf dem Klavier, während sonst das Orchester die Begleitung besorgte.

Der Königsberger Musiklehrerinnen-Verein veranstaltete am 6. Januar in den Räumen des Neuen Luisentheaters zum Besten seiner Hilfskasse ein Wohltätigkeitsfest, das gewohntermaßen, wie alljährlich, wirkliche Überraschungen brachte: Die Pantomime „Der Schneemann" von Erich Wolfgang Korngold, die Uraufführung des Mozartschen „Schauspieldirektors" in der Bearbeitung Luzian Kamieński und die Erstaufführung der Wetzschen „Kleist-Ouvertüre". Der große künstlerische Aufwand dieser Veranstaltung lohnte sich nicht nur durch den künstlerischen, sondern gewiß auch materiellen Erfolg; das Theater war überaus gut besucht. Daher mochte es wohl auch gekommen sein, daß das unter dem Protektorat Ihrer Exzellenz der Frau General von Gluck zwei Tage später veranstaltete Wohltätigkeitskonzert im großen Saale der Stadthalle von nur etwa 60 Personen besucht war, während es ihrer 70 Musiker waren, aus den hiesigen Militärkapellen zusammengestellt, die zugunsten der Ostpreußischen Hilfsfonds und für Invalide Militärmusiker konzertierten. Der erste Armee-Musik-Inspizient, Prof. Grawert, war aus Berlin gekommen, als Dirigent dem Ganzen die künstlerische Weihe zu geben — aber die Königsberger waren für eine Weile konzertmüde. Zur Aufführung kam als Novität Friedrich Gernsheims Tondichtung „Zu einem Drama". Diese dirigierte Obermusikmeister Böttcher. Grawert leitete Wagners Siegfried-Idyll und Meistersinger-Vorspiel und Brahms zweite Sinfonie.

Am 7. Januar hielt Dr. Leopold Hirschberg-Berlin, ein hier von früher her wohlbekannter und gern gehörter Redner, im Goethebund einen am Klavier und durch sein eigenes Vorsingen erläuterten Vortrag über Wagners „Parsifal". Nach kurzer, biographischer Einleitung entwickelte er das Werk dem Gedankengange nach unter besonderer Charakterisierung der Leitmotive. Schon die Kürze der Zeit ließ ihn nicht auf die Philosophie und Ethik des Wagnerschen Textbuches eingehen. Zum gegenwärtigen Kampf um „Parsifal" sagte Redner kurz, beruhigt und beruhigend, es werde wie mit den Oberammergauer Passionsspielen geben: nachdem die Sensationslüsternheit der großen Menge befriedigt sein wird, werde „Parsifal" zu seinem Ausgangs- und Bestimmungsort zurückkehren. Der Saal des Artushofes war voll besetzt und reicher Beifall wurde dem Redner gespendet.

Das fünfte Künstlerkonzert brachte Oktette für je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner, die die Bumkesche Bläservereinigung aus Berlin herrlich zur Wiedergabe brachte, nämlich: Mozarts Esdur- und Cmoll-Serenade und Beethovens op. 103 Esdur. Bei dieser Gelegenheit trat als Konzertsänger der ehemals hiesige lyrische Operntenor Anton Bürger in Liedern von Schubert, Schumann, Brahms und Wolf auf.

Dr. mus. J. H. Wallfisch

Kopenhagen Die höchst willkommene Weihnachtspause gibt natürlich Veranlassung dazu den Blick rückwärts auf den vergangenen Teil der Saison zu werfen. Ein Grundübel unseres Konzertwesens, worauf ich schon früher hinwies, der Mangel an festen, erstklassigen Orchesterkonzerten im größeren Stil ist in dieser Periode nicht gehoben worden. In den anständig geleiteten und ausgeführten Palaiskonzerten, die fast jeden Sonntag nachmittag stattfinden, haben wir unser einziges ständiges Konzertunternehmen mit einer Reihe von Konzerten (außer den „Vereinen"). Die gerügte Lücke können sie aber — schon wegen ihres populären Zweckes und ungenügender Probezahl — nicht ausfüllen. Die kgl. Kapelle will in diesem Winter die Zahl ihrer Konzerte (hauptsächlich für die Pensionskasse veranstaltet) von einem bis auf zwei ausdehnen. Das erste davon hat schon stattgefunden, war aber ganz und gar dem Finnländer Jean Sibelius gewidmet — eine nicht ganz glückliche Idee. Denn soviel Interesse kann man unmöglich der Musik dieses Komponisten abgewinnen, daß man gern auf ein reichhaltigeres, abwechselungsreicheres Programm verzichtet, wenn es sich um ein Konzert unserer ersten Kapelle handelt. (Wir urteilen günstiger über Sibelius und meinen, daß man ihm sehr wohl einen ganzen Abend widmen kann. Die Schriftleitung.) Namentlich die als Neuheit vorgeführte vierte Sinfonie bereitete keinen Genuß — man wußte überhaupt nicht was mit dieser verworrenen, z. Teil kurzatmig vorbeihuschenden Musik, die mit einer Sinfonie nur die 4-Einteilung gemein hatte, aufzustellen sei. Es schienen am ehesten peinliche Nachtträume eines überreizten Neurasthenikers zu sein — und das stimmt insoweit auch mit der Persönlichkeit des dirigierenden Komponisten überein. Viel besser konnte man sich mit den kleineren Orchesterstücken und den wohlbekannten Liedern von Frau B. Laugaard vorgetragen, einverstanden erklären.

Ein anderes Konzert brachte unter Leitung von Staatsrat Safonoff u. a. Webers Oberon-Ouvertüre (in kenntlich russi-

ficierter Ausgabe) und zum ersten Mal für Kopenhagen Rich. Strauß: „Also sprach Zarathustra.“ Das Orchester bewältigte aber leider nicht die Schwierigkeiten dieses Werkes und man bekam eigentlich keinen bestimmten Eindruck davon, außer Verwunderung darüber, daß Herr Safonoff diese Vorführung vom Stapel laufen ließ.

Im Musikverein und in dem Dänischen Konzertverein leiteten Gedächtnisfeiern für den verstorbenen König Friedrich VIII. die Konzerte ein. Übrigens spielte im ersten Verein u. a. Herr Thornberg, der dänische Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, Beethovens Violinkonzert technisch glänzend und in dem anderen Verein Frl. A. Schytte das Klavierkonzert ihres verstorbenen Vaters Ludwig Schytte mit schönem Erfolg. Der Cäcilienverein, in Vertretung von einem jungen Verwandten des Kapellmeisters Reup dirigiert, brachte u. a. eine Ausgrabung, eine in der hiesigen kgl. Bibliotek vorgefundene Solokantate von Seb. Bach.

Und dann die Solistenkonzerte! Schon früh im Herbst haben sie angefangen, mit Ludwig Wüllner in der Spitze, wie immer begeistert begrüßt; dann folgten, um die besten und in bezug auf Erfolg und Einnahmen glücklichsten zu nennen: Friedberg, Friedmann, Frau Carrenjo, M. Zadora, Forsell, Telmanyi (zum ersten Mal) Willy Burmester, Fr. Vecsey — später sind gekommen: Frau Järnefelt, Frau Borghild Laugaard (norwegische Sängerin), die Schwestern Harrison, Joseph Pembaur (zum ersten Mal und sehr warm begrüßt) mit dem hiesigen Cellisten und Arzt Carl Meyer zusammen, und endlich sind zu notieren die Duo-Konzerte: für Gesang von Frau Neoviänd, Frl. Ellen Beck, und für 2 Klaviere von Carl Nissen und Backer-Gröndahl, den talentvollen Norwegern.

Bei der Teilnahme des Publikums war natürlich bei diesen und mehreren Solistenkonzerten Schwankungen zu bemerken, im Ganzen muß aber gesagt werden, daß nach einer trüben Periode wieder eine Steigerung im Konzertbesuch zu konstatieren ist. Die Künstler brauchen also nicht mehr Kopenhagen zu scheuen. Die gewünschten Orchesterkonzerte können sie ja allerdings leider nicht mitbringen. Will. Behrend

Leipzig Das Rebner-Quartett war an seinem zweiten Abend wieder in vorzüglicher Verfassung: Mendelssohns Hmoll-Klavierquartett op. 3 spielten sie mit einer Mäßigung, ja Verklärtheit, die man ihnen, die sonst so ins Zeug zu gehen pflegen, kaum zugetraut hätte. Man geht wohl kaum fehl, wenn man diesen Umstand zum guten Teil dem Einfluß des wahrhaft klassisch maßvollen Willy Rehberg, der das Klavier meisterte, gutschreibt. Außer Brahmsens Bdur-Streichquartet op. 67, das den andern unerschütterlichen Eckpfeiler des Programms bildete, brachte die Vereinigung eine Neuheit, ein Fdur-Streichquartett (op. 31) von Cyril Scott im Manuskript mit: Der früher ganz zur Fahne Debussys schwörende Tonsetzer hat sich, wenigstens, was die lebhafteren Sätze betrifft, recht gemausert, indem er eine entschiedene Schwenkung zu Wagner macht. Wo er sich der alten, nur Stimmungen weckenden Ausdrucksmittel bedient, wirkt er leicht phrasenhaft, und redeselig, und vieles scheint da der Harmonie und Modulation halber geschrieben, also nicht erlebt zu sein. Es herrscht aber kein Zweifel: Man wird in dem Werk gut unterhalten, mitunter sogar gefesselt; es ist wohl geformt, durchaus instrumental gedacht und klingt manchmal deshalb sogar recht warm und wohlig, besonders wenn es so gesund und frisch gespielt wird wie an diesem Abend.

Die Lichtseiten an Alfred Hoehns Klavierspiel sind voll entwickelte Technik, rhythmische Straffheit und Klarheit der Zeichnung im einzelnen und im großen. Für so große Spannungen und Lösungen, wie sie die Appassionata erfordert, langt allerdings die Kraft seiner Ausdeutung noch nicht ganz, wie er sich auch als Dichter noch nicht in die letzten Winkel der Seele hineinfindet. Leider haftete dem Klang seines Instrumentes etwas Steinernes, Stumpfes an, das manche gute Wirkung wesentlich abschwächte. Dr. Max Unger

Die volkstümlichen Sinfoniekonzerte des Winderstein-Orchesters füllen regelmäßig die riesige Alberthalle des Krystallpalastes. Hier hört man zu billigsten Preisen beste Musik. Im achten dieser Sonntagnachmittagskonzerte wirkten als Solisten die Konzertsängerin Frau Paula Schick-Nauth (Frankfurt a. M.) und die Pianistin Marie Hoover Ellis (London) erfolgreich mit. Das Hauptwerk war die hier bereits besprochene Amoll-Sinfonie des Wiener Komponisten Richard Stöhr, deren schwungvolle Ausführung unter Prof. Windersteins Leitung rauschenden Beifall fand.

Yvette Guilbert, die im Städtischen Kaufhause einen Vortragsabend gab, ist die Alte geblieben. Ebenso zum größten Teil ihr Programm. Ihre Kunst ist höchst verfeinertes Soubrettentum. Sie gibt sich zugleich als Chanteuse, Diseuse und Actrice. Ebenso großen Erfolg wie Frau Guilbert fanden die von ihr mitgebrachten Genossen aus Paris: die moderne Gesellschaft für Blasmusik, die Beethovens Oktett und die hübsche Suite „Ball der Beatrice von Este“ von Reynaldo Hahn sehr fein ausführte. ♯

Sehr erfolgreich konzertierte die jugendliche Pianistin Fanny Weiland mit dem Winderstein-Orchester im Festsaale des Zentraltheaters. Die Darlegung der Klavierkonzerte — Gdur von Beethoven, und Adur von Liszt — mußte aufrichtige Bewunderung erregen. Nicht nur, daß die Künstlerin über eine glänzende, sichere Technik verfügt, sie hat auch wirklich feines musikalisches Empfinden und spielt mit einer Leichtigkeit, die manch bedeutender Vertreter ihres Instrumentes nicht aufweisen kann. Die Begleitung zu den beiden Klavierkonzerten führte Herr Prof. Winderstein mit seinem Orchester sehr klar und exakt aus. Auch die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“ von Gluck und die wenig interessante Tanzfantasie von Jul. Weismann erfuhren eine wohlgelungene Vorführung. Erwähnt sei noch, daß sich zu dem Konzert eine große beifallsfreudige Zuhörerschaft eingefunden hatte.

Einen Künstler von guten Qualitäten lernten wir in Conrad Hanuß kennen, der einen Klavierabend im Kaufhause gab. Sein Vortrag von Sebastian Bachs Präludium und Fuge in Bmoll und der Asdur-Sonate von Beethoven, zeugte von gesunder Auffassung und feinem Empfinden. Außer Franz Schuberts Deutschen Tänzen und Werken von Brahms und Beethoven hörten wir auch drei sehr fein empfundene Stücke (Nachtbilder) von Theodor Kirchner; wie schade, daß die Werke dieses Meisters so selten auf den Programmen erscheinen und der Vergessenheit immer mehr anheim fallen. Daß der Herr Konzertgeber am Schluß die Fmoll-Sonate von Brahms spielte, war nicht wohlgetan. Seine physische Kraft zeigte nicht mehr die nötige Frische und Elastizität, infolgedessen konnte er mit dem anspruchsvollen, grandiosen Werke auch nicht den richtigen Eindruck machen.

Die Pianistin Mira Pollheim veranstaltete mit dem Winderstein-Orchester einen Liszt-Abend im Kaufhause. Sie spielte zu Anfang das Konzert pathétique (nach dem Original für ein Klavier und Orchester von R. Burmeister bearbeitet); dann folgten, für Klavier allein, zwei Konzert-Etuden und andere kleinere Stücke, von denen besonders „Au bord d'une source“ großen Eindruck machte. Zum Schluß spielte die Künstlerin das Esdur-Konzert. Aus allen ihren Vorträgen sprach ein großer Ernst und bedeutendes Können. Am meisten mußte man die virtuose und elegante Technik bewundern; selbst die schwierigsten Passagen wurden mit außerordentlicher Klarheit und Leichtigkeit dargelegt. Prof. Richard Burmester führte das begleitende Orchester mit Sicherheit. Manchmal schien es, als hätte er zu große Vorliebe für starke Effekte, denn er feuerte die Blechbläser mehrmals zu Krafteinsätzen an, die der kleine Saal nicht vertragen konnte.

Oscar Köhler

Posen Am 16. Januar d. J. führte der Hennigsche Gesangverein, Abteilung für Musik der hiesigen Deutschen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft, des Oratorium für Soli, Chor und Orchester „Ruth“ von Georg Schumann auf und vermittelte damit dem musikliebenden Publikum die Bekanntschaft einer neuen hervorragenden Tonschöpfung. Unsre Posener Musikliebhaber wissen Herrn Prof. C. R. Hennig, dem Begründer seines Vereins, den er jetzt bereits nahezu 44 Jahre in selbsloser Hingabe leitet, außerordentlichen Dank für diese Aufführung. Denn dieser geistvolle Künstler erwies sich auch hier wieder als der berufene Interpret und stellte ein glänzendes Konzert heraus. Der wiederholte Beifall nach jeder Szene, der sich schließlich zu einem Jubelsturm auswuchs, mögen dem rührigen Vereinsleiter und seinen Getreuen gezeigt haben, welche Verdienste er sich um die Aufführung der „Ruth“ erworben hat. Denn das waren in der Tat tadellose Chöre und einwandfreie Leistungen des Sinfonieorchesters (Musikkorps des 6. Gren.- und 46. Inf.-Regts.), wobei ein Teil den andern unterstützte. Alle folgten willig den Intentionen ihres verehrten Führers, auch die äußerst glücklich gewählten Solisten; es waren dies die Damen Frl. Irmingard Mott (Ruth), die über einen ausgezeichneten, silberhellen Sopran verfügt, Frl. Hilde Ellger (Naemi), die sich einer machtvollen Altstimme erfreut, und Prof. Alb. Fischer (Boas), der durch seinen metallenen, aber doch weichen Bariton glänzte. Sie alle setzten ihr schönstes Können ein, gepaart mit künstlerischem Feinempfinden.

Prag Die Böhmische Philharmonie trat in die neue Saison mit einem Programm, das nicht nur alte bewährte Werke, sondern auch eine Reihe von heimischen und fremden Novitäten enthält, und veranstaltete bisher zehn Konzerte, die unter Dr. Zemáneks Leitung bereits einen guten Ruf genießen. Von dem reichhaltigen Programm nenne ich Smetanas Zyklus „Mein Vaterland", Dvořáks sämtliche sinfonische Dichtungen, ein französisches Konzert (Rabaud, Debussy, Dukas, d'Indy), Tschaikowskys „Pathétique", Bruckners fünfte Sinfonie, Nováks „Der Sturm" u. a., die genug Beweise von den künstlerischen Bestrebungen der Philharmonie liefern; man muß aber konstatieren, daß der Besuch heuer leider viel zu wünschen übrig läßt. Die Ursachen sind teilweise in der Preiserhöhung der Plätze, und teilweise in der allgemeinen politischen Unsicherheit zu suchen. Und doch würde es unser einziges Prager Konzert-Orchester verdienen, mehr unterstützt zu werden. Daß die weitere Erhaltung der Böhmischen Philharmonie eine Lebensfrage des Prager Konzertwesens ist, dürfte jedem einleuchten. Der Verein für die Pflege des Liedes brachte in seinen bisherigen vier Konzerten Lieder von Beethoven (Herr Egon Fuchs, Charlottenburg), Novák (Frau M. Musilová), Fibich (Herr Valentin Šindler) und Dvořák (Herr Emil Burian) zu Gehör. Herr Jacques-Dalcroze hat in einem Vortragsabende die Erfolge seiner Methode mit seinen Schülern theoretisch und praktisch vorgeführt. Das Publikum folgte mit Interesse dem Vortrage Dalcrozes, dessen Methode auch hier neue Anhänger zu gewinnen scheint. Der Böhm. Kammermusikverein widmete sein 5. Konzert der Erinnerung an das 20jährige Künstlerjubiläum des Böhmischen Streichquartetts. Diese Vereinigung, die mit unserem Kammermusikverein seit seinem Beginn unzertrennbar verbunden ist, spielte in meisterhafter Wiedergabe Quartette von Smetana („Aus meinem Leben"), Dvořák (op. 105) und Beethoven (op. 131). Im 6. Konzert brachte dieselbe Vereinigung als Neuheit das Streichquartett op. 45 in Edur von Vincent d'Indy, ein Werk, dessen Tiefe und geistreiche thematische Arbeit dafür sprechen, daß man mehr von diesem berühmten Franzosen als bisher hier wissen sollte. Dagegen scheint das im 7. Konzert erstmalig aufgeführte Streichquartett op. 112 in Emoll von Saint-Saëns (Quartett Ševčík-Lhotský) nicht die Höhe des vorigen Werkes zu erreichen. Im 8. Konzert hörten wir das Streichquintett Gmoll von Mozart und das Streichsextett op. 36 in Gdur von Brahms (Böhm. Streichquartett und die Herren Prof. Mácha und Buriam). Den übrigen Teil des Programms ergänzte der Kammersänger Fr. Steiner aus Wien durch eine Auswahl klassischer und moderner Lieder.

Die zweite Serie desselben Vereines eröffnete ihre Tätigkeit mit einem Liederabend der Frau Julia Culp. Die sympathische Sängerin, deren Kunst das Prager Publikum gut zu schätzen weiß, begann mit Monteverdi und kam über Beethoven bis zu holländischen Volksliedern. Ein etwas geschmackvoller zusammengestelltes Programm hätte nicht geschadet. Im 2. Konzert spielte Willy Burmester mit Alfred Schmidt-Badekow die Sonaten von J. Brahms in Gdur op. 78 und op. 97 von Beethoven und einige von seinen Bearbeitungen alter Weisen, für deren Vortrag er besonders reichen Beifall davontrug.

Von den zahlreichen Solistenkonzerten sind besonders die Klavierabende der bewährten Beethoveninterpreten Conrad Ansorge und Fr. Lamond zu erwähnen. Der Pensionsfond des Nationaltheaters wählte für sein Jahreskonzert die „Geisterbraut" für Soli, Chor und Orchester von Dvořák (Dirigent Herr R. Zamrzla). Der neue Dirigent des Prager Hlahol, der Komponist Jaroslav Křička, hat seine Sängerschar vor eine harte Aufgabe gestellt. Die aufgeführten Bachschen Kantaten deuten auf die Bestrebungen des jungen Musikers. L. B.

Wien Es gibt so eigenartig bizarre Tonwerke, daß viel von der jeweiligen Stimmung des Hörers abhängt, ob er auf ihre exzentrischen Einfälle ganz oder wenigstens teilweise eingeht oder auch — sie rundweg ablehnt. In diese Kategorie reihe ich G. Mahlers vierte Sinfonie (Gdur), die man wohl mit mehr Recht seine „Sinfonia ironica" nennen könnte, als es M. Kalbeck bezüglich seiner „Ersten" in D getan. Mahlers „Vierte" spielt im himmlischen Schlaraffenland, was man aber erst durch das dem letzten Satz eingefügte Sopransolo (aus „Des Knaben Wunderhorn") erfährt, nachdem das in den früheren Sätzen verschwiegene Programm dem Unvorbereiten — rein musikalisch genommen — schier unlösbare Rätsel aufgegeben. Ich vermochte — aufrichtig gestanden — all' diesem eben nur durch das Programm gerechtfertigten musikalischen Grotesken bisher nur wenig Geschmack abzugewinnen — weder bei den noch von Mahler selbst dirigierten Wiener Aufführungen (1901) noch bei jeder späteren. Aber bei der allerletzten hiesigen Wiedergabe — am vierten Mittwoch-Sinfonie-Abend des Konzertvereins (22. Januar) erging es mir werkwürdigerweise anders. Ich folgte diesmal all' den wunderlichen aber stets geistreichen Kombinationen (freilich recht billigen, und nichts weniger denn originellen Motiven) von Anfang bis Ende mit ungeschwächtem Interesse, den kapriziösen Humor der Sache begreifend, mit gesteigertem Respekt vor der enormen Kunsttechnik und Willensenergie des Komponisten. Und dem Publikum schien es ebenso zu gehen, denn die Sinfonie wurde so beifällig aufgenommen, wie kaum jemals früher in Wien, was wohl auch ein Verdienst der ganz ausgezeichneten Aufführung durch F. Löwe. Daß sich letzterer diesmal gerade um ein problematisches Werk Mahlers so eifrig bemühte, bezeugt seine an einem Dirigenten nicht hoch zu schätzende künstlerische Unparteilichkeit, da ihm doch Bruckner (sein eigentlicher Lieblingskomponist) und Brahms ganz anders am Herzen liegen. Von Brahms wurde an dem in Rede stehenden Sinfonieabend, und zwar gleichfalls vortrefflich — solistisch durch die mit Recht berühmten Schwestern Mary und Beatrice Harrison — das Doppelkonzert (A moll) für Violine und Violoncell aufgeführt, ein Werk, das Anfangs in Wien fast gar nicht gewürdigt, nunmehr bei jeder Reprise neue verstehende Bewunderer findet. Über die zur Eröffnung des Konzertes gespielte neue „Phantastische Ouvertüre" von F. Schreker möchte ich mit einem Urteil noch zurückhalten, da mir ihr stark verwickelter, etwas sezessionischer Kontrapunkt aufs erste Mal hören nicht ganz klar geworden. Dem Publikum schien die Novität zu gefallen, es rief den Komponisten mehrmals hervor. Von Mahlers Sinfonie sei nachträglich noch Frau Elsa Kaulichs mit der rechten Schalkhaftigkeit vorgetragenes Sopransolo lobend erwähnt.

Einen ehrlichen, großen Erfolg erzielte in einem außerordentlichen Konzert des Tonkünstler-Orchesters durch eine hinreißend feurige Aufführung, von O. Nedbal dirigiert, Kamillo Horns Fmoll-Sinfonie. Das Werk ist bereits nabe an 20 Jahre alt und in Wien erstmalig nach verschiedenen auswärtigen Aufführungen am 10./11. 1905 unter des Komponisten eigener Leitung mit dem Konzertvereinsorchester aufgeführt worden. Ich schrieb damals einen ausführlichen Bericht darüber in diesen Blättern, in welchem ich das Jugendfrische, echt deutsch Empfundene, teils schwungvolle, teils zart-intime, immer aber gesangvoll Melodische, Gesunde und zugleich kontrapunktisch Kunstvolle der liebenswürdigen Schöpfung gebührend hervorhob, die mir stilistisch aus einem Kompromiß der Richtung Wagner-Bruckner mit jener Mendelssohn-Schumann hervorgegangen schien, obgleich das im guten Sinn Moderne, Neudeutsche entschieden überwiegt. Und zu meiner wahren Freude empfing ich jetzt nach mehr denn 7 Jahren von Horns Sinfonie ganz denselben ungemein sympathischen Eindruck wie damals, ja der gesättigte Wohlklang des Ganzen tat mir selbst — im Gegensatz zu so vielen wüsten Kakophonien, mit denen uns die modernste Moderne heimsucht — wahrhaft wohl, so daß ich in den stürmischen Beifall des Publikums, welcher den Tondichter nach dem neckischen, leicht schumannisierenden Scherzo (übrigens 1905 nachkomponiert) und dem prächtig zugvollen, meistersingerlich angehauchten Finale zum wiederholten Erscheinen auf dem Podium zwang, nur einfach einstimmen konnte. Da seither von der Hand des Komponisten ein vortrefflicher, leicht spielbarer 4händiger Auszug erschienen, dürfte Horns Sinfonie nach dem jetzigen großen Erfolge vor dem Publikum wohl auch bald häuslichen Kreisen allgemein bekannt werden. An diesem Abend brachte Nedbal noch Volkmanns lange nicht gehörtes (neben äußerlich Virtuosenhaften, doch auch viel Inniges, wahrhaft Künstlerisches bietendes) Violoncell-Konzert in Amoll — mit Kadenz und Schluß von Jul. Klengel — alles solistisch verdient beifällig von Hugo Kreisler interpretiert, weiter Goldmarks hochdramatisch gedachte, besonders feurig gespielte Sappho-Ouvertüre und zum Schluß (der dadurch der rechten Steigerung entbehrte) die Bildnis-Arie aus der „Zauberflöte", von dem jungen Tenoristen Alfred Piccaver gesungen, welcher einen doppelten schweren Stand hatte, da zuvor — als Hauptmagnet des Abends! — Gesangsvorträge des berühmten Baritonisten Baklanoff angekündigt waren, den der freundlichst einspringende Stellvertreter doch nicht ganz zu ersetzen vermochte. Dies wohl selbst einsehend, sang auch Herr Piccaver die schöne Mozartsche Arie etwas konventionell, nicht mit rechter Lust und Liebe, obwohl er Dank seiner sympathischen Mittel doch viel Beifall empfing, ja sogar zugeben mußte.

Mit einem außerordentlichen Konzert des Konzertvereins (28. Januar) haben die Wagner-Feste, durch welche Wien die Jahrhundertfeier der Geburt des Meisters zu feiern gedenkt, einen höchst glücklichen, viel versprechenden Anfang genommen.

F. Löwe dirigierte in sichtlich und hörbar gehobener Stimmung den Huldigungs-Marsch, die Faust-Ouvertüre, die Pariser Venusberg-Musik aus „Tannhäuser", das Siegfried-Idyll, Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde" und zum Schluß das „Meistersinger"-Vorspiel: lauter altbekanntes oft gehörtes, das aber, durchweg kongenial ausgeführt, seinen alten Zauber nicht verfehlte. Ernst blickte des Meisters lebensgroße Büste aufs Podium herab, ein zufriedenes Lächeln hätte seine geniale Denker- und Dichterstirne verklären können ob der unvergänglichen Wirkung seiner großen Werke und der sich diesmal wieder besonders warm äußernden Begeisterung seiner zahllosen Verehrer. An den Ehren dieses wahren Festabendes partizipierte mit Recht die ebenso anmutige, als stimmbegabte und poetisch empfindende Sängerin Frau Lilly Hafgren-Waag, welche zuerst drei der von Mathilde Wesendonk gedichteten, ursprünglich mit Klavierbegleitung komponierten, später orchestrierten schöne Lieder („Schmerzen", „Im Treibhaus" und „Träume") sodann Isoldes Liebestod mit edelstem, ergreifendstem Ausdruck vortrug, hierfür wiederholt stürmisch hervorgerufen. Die glänzendste Orchester-Leistung des Abends aber galt der Pariser Venusberg-Musik: da zwang der Riesenbeifall die Musiker sich in corpore von ihren Sitzen zu erheben. Am 29. wurde das Konzert mit demselben Programm wiederholt.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Beethovens Handbibliothek. Beethoven war ein genialer Autodidakt, der unter einer mangelhaften Allgemeinbildung sein Leben lang gelitten hat; doch war er ein eifriger Leser, und nachdem er von Tagesanbruch bis zum beginnenden Nachmittag sich seinem Schaffen gewidmet hatte, gehörte dann der Abend der Erholung, die zumeist in der Lektüre ernster Bücher bestand, und zwar laß er er nicht vielerlei, sondern dieselben ihm wert gewordenen Bücher wieder und immer wieder. Ein hochinteressantes Abbild dieses seines geistigen Verkehrs mit den Dichtern gewährt die kleine Handbibliothek, von der ein Rest mit dem Nachlaß seines treuen letzten Amanuensis Schindler in die Berliner Königliche Bibliothek gekommen ist. Prof. Albert Leitzmann berichtet in einem Aufsatz „Beethovens literarische Bildung" in der „Deutschen Rundschau" Näheres darüber. Die noch vorhandenen Bücher sind: ein lateinisches, ein französisches und italienisches Wörterbuch, zwei Bände von Eschenburgs Shakespeare-Übersetzung, Homers „Odyssee" in der Übersetzung von Voß, Goethes west-östlicher Divan und die „Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung", ein theologisches Werk des Rationalisten Sturm. Alle diese Bücher enthalten höchst charakteristische Lese- und Gebrauchsspuren in Form von Eselsohren, kurzen an den Rand geschriebenen Bemerkungen und besonders vielen Strichen, Kreuzen, Ausrufungszeichen und Fragezeichen, deren Form, Größe und Anzahl vielfach die Stimmung wiederspiegelt, in der sich der Lesende mit seinem leidenschaftlichen Temperament bei einer bestimmten Stelle befand. Die Wörterbücher bestätigen die Tatsache, die man auch sonst über seine Sprachkenntnisse weiß. Das Griechisch war ihm zu seinem größten Bedauern gänzlich verschlossen; lateinisch verstand er etwas; das Italienisch war ihm am geläufigsten; französisch — und übrigens auch englisch — konnte er sich nur mit großer Mühe ausdrücken. Seine mit den Jahren stetig zunehmende Begeisterung für die antike, besonders für die griechische Literatur, fand ihren höchsten Ausdruck in seiner Verehrung des Homer. Sein Exemplar des Homer enthält viele Striche am Rande, am häufigsten bei den allgemeinen Sentenzen und bei Schilderungen einfachster Naivität. Neben Homer liebte er von allen außerdeutschen Dichtern Shakespeare am meisten, und zwar in der meisterhaften Übertragung Schlegels.

Kreuz und Quer

Altenburg. Im Januar-Konzert der Künstler-Klause kamen zwei neue Orchesterwerke „Wintersonnenwende" für Bariton mit Orchesterbegleitung und „Judith", sinfonische Dichtung von Fritz Theil, Kapellmeister am Stadttheater zu Plauen, zur Uraufführung und fanden unter des Komponisten Leitung lebhaften Beifall.

Chemnitz. Kirchenmusikdirektor Georg Stolz führt am 19. Februar in der Lukaskirche das „Deutsche Requiem" von Brahms und als Novität Hildebrandts Kantate: „Die güldne Sonne" auf. Solisten sind Frl. Luise Pöschmann (Chemnitz) und Herr Helge Lindberg (Stuttgart).

Erfurt. Hebbels „Requiem" („Seele, vergiß sie nicht, Seele vergiß nicht die Toten") für achtstimmigen Chor, vertont von Sigm. von Hausegger, gelangt demnächst in Erfurt zur Aufführung. Das Werk ist bisher nur in Zürich, München, Basel und Wien zu Gehör gebracht worden.

— Um dem Oratorium „Manasse" von Hegar zu einer glanzvollen Wiedergabe zu verhelfen, hatten sich jüngst die Gemischten Chorgesangsvereine von Erfurt und Weimar zu künstlerischem Zusammenwirken vereint. Beide Aufführungen des Werkes in Erfurt und Weimar waren von großem Erfolg begleitet.

Frankfurt a. M. Als Preischor für das Kaiserwettsingen in Frankfurt a. M. hat der Kaiser unter den beiden in die engste Wahl gebrachten Chören den Chor „1813" von Friedrich Hegar gewählt.

Graz. Der Direktor der städtischen Bühnen in Graz, Grevenberg, der in den letzten zwei Spieljahren von der Gemeinde 280000 Kronen erhalten hatte, konnte sich trotzdem nicht aus seiner mißlichen finanziellen Lage befreien. Er kam bei der Gemeince um eine neuerliche Sanierung ein. Da jedoch der Gemeinderat sie ablehnte, meldete Grevenberg Konkurs an.

Halle. Die Stadt Halle beschloß, dem siebzigjährigen Komponisten und Universitätsmusikdirektor Prof. Otto Reubke, der sich um das Musikleben der Saalestadt große Verdienste erworben hat, einen jährlichen Ehrensold zu gewähren.

London. Eine neue Mode kommt augenblicklich in London auf. Die jungen Damen der englischen Gesellschaft lernen — pfeifen. In England ist man, wie bekannt sein dürfte, überhaupt sehr musikalisch, oder möchte es gern sein. Jedenfalls kann man sich nur schwer einen Nachmittagstee, eine Abendgesellschaft oder einen rout vorstellen, auf dem nicht etwas Musik verzapft wird. Man spielt Laute, man spielt Geige, man spielt vor allen Dingen sehr viel Klavier und singt dazu. Doch das hat sich alles überlebt. Wer richtig auf der Höhe sein will, der muß als englische junge Dame etwas pfeifen können. Natürlich nicht im gewöhnlichen Sinne. Man muß schon etwas mehr leisten als das, was man durchschnittlich kennt. Es haben sich, wie uns aus London geschrieben wird, Klubs der Pfeiferinnen gebildet, die Damen der Gesellschaft sorgen dafür, daß während der musikalischen Darbietungen mindestens einmal gepfiffen wird. Bei Hochzeiten überraschen die Freundinnen die Braut damit, daß sie ihr Lieblingslied vorpfeifen. So wird von einer Hochzeitsgesellschaft in der englischen Aristokratie erzählt, bei der sich plötzlich vier junge Damen erhoben und das Largo von Händel, das Intermezzo glorioso, und noch einige andere Musikstücke zum Ausdruck brachten. Die Überraschung, die vier lieblichen jungen Damen so vorzüglich pfeifen zu hören, war eine außerordentliche und wurde mit viel Freude begrüßt. Es bilden sich allenthalben Quartetts der Pfeiferinnen, die immer mehr und mehr in Aufnahme kommen. Das Pfeifen ist so in Mode gekommen, daß es augenblicklich die andern musikalischen Instrumente zu verdrängen imstande war. Es gibt unter den Pfeiferinnen Spezialistinnen, einige verstehen es, den Gesang der Vögel nachzumachen, andere beherrschen alle Skalen der Empfindungen, die sonst nur die menschliche Stimme wiederzugeben imstande ist. Pfeifend können die jungen Damen jubeln und schluchzen, pfeifend verstehen sie es, Haß, Zorn und Wut zum Ausdruck zu bringen. Die Kunst will aber gelernt und geübt sein, und es gibt in London nur einige Pfeiferlehrer und Lehrerinnen, die lediglich in der besten Gesellschaft unterrichten. (Das Datum dieser Meldung dürfte auf den 1. April zu fallen haben.)

Mailand. Zu Verdis 100. Geburtstag wird im nächsten Oktober eine Auswahl seiner Briefe einer Luxus- und einer Volksausgabe erscheinen. Außerdem wird im Oktober die Skala zu einer Festsaison geöffnet werden, während welcher zwei Verdische Opern und das Requiem unter Toscanini und anderen italienischen Dirigenten aufgeführt werden. Endlich wird in dem von Verdi gestifteten Ruhehause für Musiker die Enthüllung eines Denkmals des Meisters stattfinden.

Monte Carlo. Die Parsifal-Aufführung die vor geladenen Gästen stattfand, hatte vor allem nach dem zweiten Akt einen starken Erfolg, doch war sie, abgesehen von der darstellerischen Leistung Mr. Rousselières (Parsifal) und der
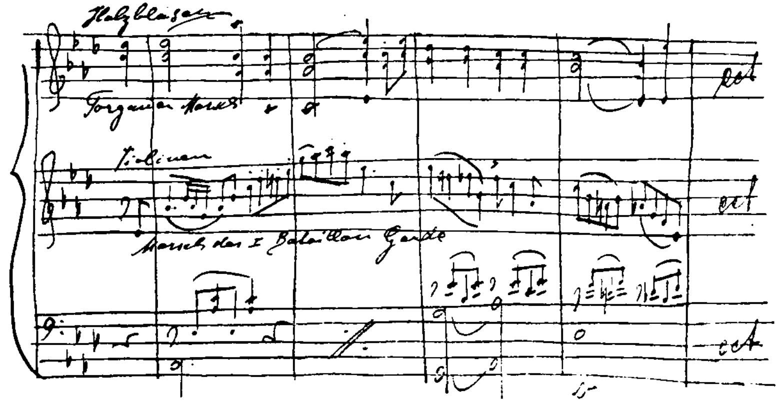
(Fortsetzung S. 90)

Demnächst erscheint:

SIEGES-OUVERTÜRE
zur Jahrhundertfeier der Schlacht bei Leipzig

für Orchester komponiert von KARL BLEYLE, Op. 21

Ein zündendes Orchesterwerk, das eine glänzende Eröffnung für die Konzerte der Jahrhundertfeiern bilden wird. Es bringt eine originelle Kombination des Torgauer Marsches und des Marsches des I. Bataillon-Garde



Die Partitur steht nach Erscheinen auf Wunsch :: :: auch zur Durchsicht zur Verfügung :: ::

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Franz Schrekers Opern

in der Universal-Edition

Das Spielwerk und die Prinzessin

Oper in einem Vorspiele und zwei Aufzügen

Dichtung vom Komponisten

Daraus sind soeben erschienen:

U.-E. 3770 Klavier-Auszug mit Text
auf holländischem Van Geldem-Büttenpapier mit einem von Künstlerhand entworfenen Titelblatt M. 15.–

U.-E. 3771 Textbuch . . . . M. –.75

Uraufführung an der Wiener Hofoper und am Frankfurter Opernhaus im Februar 1913

Aufführungen bevorstehend am Mannheimer Hoftheater, Stadttheater in Köln, Landestheater in Prag etc.

Der ferne Klang

Oper in drei Akten

Dichtung vom Komponisten

Daraus sind erschienen:

U.-E. 3096 Klavier-Auszug mit Text . . M. 20.–

U.-E. 3100a Textbuch der Gesänge . . . M. –.75

„Der ferne Klang" ist am **Frankfurter Opernhause** bereits **Repertoir-Oper** geworden und gelangte dortselbst schon zur 10. Wiederholung. Der Komponist wurde eingeladen, der noch für diese Saison vorgesehenen 20. Aufführung beizuwohnen. — Die nächsten Aufführungen dieses Werkes finden an den Stadttheatern in **Leipzig** (9. Februar), **Hamburg** und **Magdeburg** und am Landestheater in **Prag** statt.

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

Universal-Edition A.-G., Leipzig-Wien

stimmlichen der Frau Litvinne (Kundry) sehr mäßig und mit der Bayreuther Darstellung durchaus nicht zu vergleichen.

München. Der Felix Mottl-Gedächtnis-Stiftung sind weitere Beiträge gestiftet worden. So überwies Baron Krupp von Bohlen und Halbach der Stiftung 3000 Mk. und der bayrische Stipendienfonds für Kunst, Wissenschaft und Heimatpflege 1000 Mk.

— Die bekannte Münchener Altistin Anna Erler-Schnaudt wurde zur Kammersängerin ernannt.

— Die diesjährigen Wagner- und Mozart-Festspiele in München werden vom 30. Juli bis zum 16. September stattfinden. Zur Aufführung gelangen: „Figaros Hochzeit", „Die Zauberflöte", „Don Giovanni", „Die Entführung aus dem Serail" im Residenztheater, „Der Ring des Nibelungen", „Tristan und Isolde", „Die Meistersinger von Nürnberg" im Prinzregententheater. Außerdem finden vier Sondervorstellungen von Strauß „Ariadne auf Naxos" im Residenztheater statt.

Neuyork. Eine Reorganisation der Militärmusik nach deutschem Muster plant die Verwaltung des amerikanischen Heeres. Der Direktor der Neuyork School Musical Art, Frank Damrosch, weilte deshalb kürzlich in Berlin und Potsdam, wo er auf Empfehlung des amerikanischen Kriegsamtes und mit Erlaubnis des Kaisers bei den Garderegimentern sich über die Leistungen und über die Organisation der deutschen Militärmusikkorps, vor allem auch über die Anforderungen, die an die deutschen Musikmeister gestellt werden, orientierte.

Prag. Eine musikwissenschaftliche Gesellschaft ist an der Prager deutschen Universität ins Leben getreten. Den Vorsitz hat Prof. Heinrich Rietsch übernommen.

Rastenburg (Ostpreußen). Der „gemischte Chor" des Konzertvereins brachte zur Feier seines zehnjährigen Bestehens unter der Leitung seines Dirigenten E. Meier, der die ganzen Jahre hindurch seine Kraft in den Dienst des Vereins gestellt, J. S. Bachs „Matthäuspassion" zur Aufführung, bei der noch 150 Knaben- und Mädchenstimmen mitwirkten. Die Aufführung bedeutete ein Ereignis für die Stadt und die umliegenden Städte. Es wirkten mit: Herta Heinrich (Sopr.)-Königsberg, Gertrud v. Borzestowski (Alt)-Königsberg, Reinh. Koenenkamp (Tenor, Evangelist)-Danzig, Fritz Schultz (Christus)-Memel und Kammersänger Ed. Glomme (Baß)-Königsberg; Musikdirektor Peterson (Cembalo)-Königsberg und Konzertmeister Ott (Violine)-Königsberg.

Tübingen. Universitätsmusikdirektor Prof. Volbach arbeitet an der Komposition eines vierteiligen Männerchorwerkes mit Baritonsolo und Orchester, zu dem er die Dichtung selbst geschrieben hat. Der Stoff ist der ritterlichen Sagenwelt entnommen. Das Werk wird bei Gebr. Hug & Co. in Leipzig erscheinen.

Weimar. „Des Teufels Pergament", Oper von A. Schattmann, wird im Anschluß an das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, das vom 5. bis 6. Juni in Jena stattfindet, im Weimarer Hoftheater seine Uraufführung erleben.

Wien. Kapellmeister Guarneri von der Hofoper dessen Vertrag noch bis zum Jahre 1918 dauert, hat eigenmächtig Wien verlassen und sich nach Italien begeben. Die Hofoper hat ihn daraufhin für vertragsbrüchig erklärt. Guarneri hatte zu wiederholten Malen, zuletzt im Dezember, seine Entlassung gegeben, ohne jedoch die erbetene Entlassung zu erhalten.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig:

Seybold, Arthur, op. 159, Weihnachtsglöckchen. Fantasie für Violine (1. Lage) und Pianoforte M. 1.50.

Stradal, August, Nachtblumen (Gedicht von Ludwig Pfau) Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte M. 1.—.

Scharrer, Aug., op. 23. „Per aspera ad astra" Sinfonie (D moll) für großes Orchester. Partitur M. 30.— netto, Orchesterstimmen M. 36.— netto.

Verlag von Ernst Reinhardt, München:

Harburger, Walter, Grundriß des musikalischen Formvermögens. Mit einem Anhang: Über die Darstellung höherer Tongeschlechter. Geh. M. 4.50.

Verlag von Schuberth & Co. in Leipzig:

Hutter, Hermann, op. 58. Wittenborg, der Admiral. Ballade für Männerchor a cappella. Part. M. 2.—, Stimme à M. —.40.

Hirsch, Carl, op. 181a. Lockung für Männerchor und kleines Orchester oder Klavier. Klavier-Part. M. —.80, Stimme à M. —.20.

— op. 181b. Landsknechtsmarsch um 1509 für Männerchor, kleine Flöte, 2 große Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Posaunen und kleine Trommel. Part. M. —.80, Stimme à M. —.15.

Nagler, Franciscus, op. 71. Drei launige Liedlein für Männerchor ohne Begleitung. No. 1. Liesel im Laub No. 2 Hätt ich Geld. No. 3. Die Schmollende. Part. und Stimmen (M. —.60) je M. 1.20.

— op. 73. Zwei Männerchöre ohne Begleitung. No. 1. Weihegebet: „Herr Gott! Ich schaue auf zu dir" (Zur Eröffnung von Festakten, Feiern, Sängerfesten etc. geeignet.) No. 2. Trutz: „Du, mit der gleißenden Stirne" ..... Part. und Stimmen (M. —.80) je M. 1.60.

Schlegel, Artur, Ein Singsang vom Rheine. Für Männerchor Partitur und Stimmen (M. —. 80), M. 1.60

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 8. Februar, nachmittag 1/2 2 Uhr

Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge (A moll). Joh. Seb. Bach: Die bittre Leidenszeit beginnet abermal. Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge (E moll). Joh. Brahms: Warum ist das Licht gegeben.

Die nächste Nummer erscheint am 13. Febr; Inserate müssen bis spätestens Montag den 10. Febr. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 7

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 13. Febr. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Siebzehntes Gewandhauskonzert

Beethoven: vierte und fünfte Sinfonie; Adelaide; Liederkreis An die ferne Geliebte, gesungen von Herrn Felix Senius

Der vierte Beethoven-Abend in diesem Winter. Nie werden wir uns vermessen, zu sagen: Zuviel Beethoven! Aber einige Mozart-Abende wären in diesen Zeiten doch auch angebracht: als Gegengewicht gegen manche verstiegene, verquollene und verschwommene Musik des Tages, die man sich verpflichtet fühlt, ab und zu vorzuführen. Beethoven bleibt groß, aber ein größeres Heilmittel (zur Zeit) ist Mozart. Sogar Mendelssohn-Abende sind wünschenswert.

Das ganze Konzert bedeutete eine Folge ungetrübten Genießens: ein ausgezeichneter Solist, ein genialer Dirigent und ein unvergleichlich diszipliniertes Orchester. Nikischs Dirigierkunst steht so reif im Technischen und Geistigen, so tief im Gestalten und so mühelos der Materie gegenüber, daß die Tondichtungen als Erlebnisse, gebannt durch sein kongeniales Nachschaffen, in die Erscheinung treten. Und wie das Gewandhaus um Nikisch zu beneiden ist, so Nikisch um dieses Orchester, dessen rhapsodischer Vortrag von keinem andern übertroffen wird.

Professor Nikisch wurde überaus stürmisch (nach Gebühr) gefeiert. Man fürchtet sich fast, bei diesem Manne in Widersprüche zu geraten: bringt er Brahms, so ist man überzeugt, kaum noch einer könne das, wie er; mit Schumann und Schubert ists dasselbe. Dann wieder ist er der größte Tschaikowsky- oder Strauß-Dirigent. Und schließlich geht sein Beethoven über alles. Ein Teufelskerl. Lipsiae gratulamur.

Herr Felix Senius sang die Lieder in einer tonlich musterhaft ausgeglichenen Art und gestaltete den schwärmerischen Grundcharakter beider Werke so verschiedenartig und fesselnd, daß man sich zuerst in die Wertherzeit versetzt fühlen konnte, um dann in jene Stimmung gebannt zu werden, von der Beethovens Brief an „die unsterbliche Geliebte" erfüllt ist. ♯



Der Parsifal-Schutz vor der Reichstagskommission

Die Petitionskommission des Reichstags verhandelte am 6. Februar über die Petition, die zum Schutz des „Parsifal" folgenden Zusatz zum § 29, betr. das Urheberrecht an den Werken der Literatur und der Tonkunst, fordert:

Abs. 2. Ist ein erschienenes dramatisches Werk bis zum Ablauf der vorbezeichneten Frist zufolge ausdrücklicher Verfügung des Urhebers der bühnenmäßigen Aufführung entzogen geblieben, so erlischt die ausschließliche Befugnis zur bühnenmäßigen Aufführung mit Ablauf der Schutzfrist nicht.

Abs. 3. Das gleiche gilt, wenn bis zum Ablauf der Frist der ausdrücklichen Bestimmung des Urhebers zufolge bühnenmäßige Aufführungen nur an einem vom Urheber bestimmten Orte veranstaltet worden sind.

Abs. 4. Im Falle des Absatzes 2 erlischt das Aufführungsrecht zehn Jahre nach der ersten von dem Berechtigten gestatteten Aufführung, im Falle des Absatzes 3 zehn Jahre nach der ersten von dem Berechtigten außerhalb des Bestimmungsortes gestatteten Aufführung. Im Falle des Absatzes 3 erlischt es auch durch Nichtausübung innerhalb von zehn Jahren.

Berichterstatter Abg. Kerschensteiner von der Volkspartei faßt zunächst den Gedankengang der Petition zusammen: die Begründung, die dahin geht, daß der Schutz des Kunstgewerbes gegen Verunstaltung sich allgemein als immer notwendiger erwiesen habe und daß insbesondere der „Parsifal" des weiteren Schutzes bedürfe. Soweit die bestehenden Werke nicht veröffentlicht seien, seien sie auch nicht freigegeben. Es sei also auch nicht einzusehen, weshalb hier die Beschränkung fallen gelassen werden müsse. Endlich sollen ja konzertmäßige Aufführungen und Nachdrucke nach wie vor erlaubt sein. In der Frage des „Parsifal"-Schutzes teile sich das deutsche Volk in zwei Teile: die kleine Gemeinde, die eine Verlängerung des Schutzes wünsche, wozu er, der Berichterstatter, sich rechne; die große Gemeinde in Deutschland sei allerdings anderer Meinung.

Der Berichterstatter verliest einen Artikel des Abg. Dr. Junck, in dem insbesondere praktische Bedenken gegen eine Verlängerung der Schutzfrist angeführt werden unter Bezugnahme auf die Berner Konvention, in der im allgemeinen eine fünfzigjährige Schutzfrist festgesetzt sei. Deutschland, Japan und die Schweiz haben aber dreißigjährige Schutzfrist, Österreich, die Vereinigten Staaten und

Rußland seien nicht beigetreten. Da nun für alle Staaten der Grundsatz der Gegenseitigkeit nach dem Minimum der Schutzfrist gelte, so würde die Erhöhung der Schutzfrist für den „Parsifal“ in Deutschland keineswegs einen Schutz im Ausland gewähren.

Dieser Einwand sei natürlich formell richtig, aber für das deutsche Volk müsse es ausschlagebend sein, daß die Verpflichtung gegenüber einem nationalen Künstler bestehe, seinen besonderen Wünschen Rechnung zu tragen, und es sei gar kein Zweifel, daß ein besonderer Wunsch Wagners Beschränkung der Aufführung gewesen sei. Dieser Wunsch sei um so maßgebender, als die Eigentümlichkeit des Werkes eine Verballhornung und Verhunzung von ästhetischen, religiösen und anderen Werten mit Sicherheit erwarten lasse. Richard Wagner habe insbesondere in seinen Briefen an König Ludwig II. seinen Willen mit aller Bestimmtheit zum Ausdruck gebracht, daß der „Parsifal“ in alle Zukunft einzig und allein in Bayreuth aufgeführt werden solle. Der König habe auch diesem Wunsche entsprechend alle Bestrebungen, den „Parsifal“ anderswo aufzuführen, fallen gelassen. Wie wertvoll der Gedanke der Sicherung des „Parsifal“ in Bayreuth für Wagner gewesen sei, beweise, daß er ein Millionenangebot schlankweg zurückgewiesen habe. Ganz im Gegensatz zu gewissen neueren Komponisten, die gute Rechnungen aufzustellen verstehen, habe Wagner mit aller Energie alle Opfer dem Ziele gebracht, das er sich gestellt habe, nämlich der Beschränkung des „Parsifal“ auf Bayreuth. Dementsprechend habe auch die Familie Wagner nach dem Tode des Meisters auf besondere Einnahmen aus dem „Parsifal“-Festspiel verzichtet und sie habe sich auch bemüht, die „Parsifal“-Partitur nicht der vollen Öffentlichkeit zu übergeben. Man habe ausdrücklich den Partituren einen Revers beigefügt, der ganz bestimmte Verpflichtungen enthält, und es sei für die Familie Wagner die größte Überraschung gewesen, daß später die bekannten kleinen Partituren herausgegeben worden sind, unter Weglassung des Reverses. Es folgte der bekannte Prozeß von Frau Cosima Wagner gegen den Amerikaner Conrad. Frau Cosima Wagner habe auch später wieder ein Millionenangebot zurückgewiesen.

Er, wie eine große Zahl von Laien halten die Richard Wagnerschen Schöpfungen für Kulturgüter ersten Ranges. Im mühsamen Kampf mußte erst das deutsche Volk für sie erobert werden, dann die anderen Völker. Heute nach 30 Jahren sei kein Volk mehr vorhanden, das nicht mit größter Hochachtung diese Werke betrachtet. Bayreuth sei geradezu ein Wallfahrtsort für Millionen Menschen aus allen Ländern geworden. Für den Kenner sei ein himmelweiter Unterschied zwischen der leichtfertigen Stellungnahme zu dem Menscheitsproblem, wie es heute vielfach auf der Bühne verbreitet sei, und der Auffassung Wagners, der dieses Problem mit seiner ganzen Leidenschaftlichkeit und dem größten sittlichen Ernst bearbeitet habe. Sein Gedanke, daß sich die Staaten mit reichen Geldmitteln zur Verfügung stellen sollten für die gewaltigen Pläne zur Erziehung des deutschen Volkes durch seine Musik, wäre nicht durchgeführt worden. Ein Kunstwerk könne nur auf den Menschen wirken, wenn es in einer Form gegeben werde, die einigermaßen den Intentionen des Künstlers entspreche. Anderenfalls könne der Schaden größer sein als der Nutzen der Aufführung. Damit falle auch der Einwand, als sollte das Wagnersche Werk der Allgemeinheit zugängig gemacht werden.

Ein Bericht über die kürzliche Aufführung in Monte Carlo sage auch genug darüber, was von einer Freigabe des Werkes zu erwarten sei. (Zuruf aus der Kommission: In Monte Carlo hören die Aufführungen doch nicht auf!) Wenn andere unsere deutschen Kunstwerke niedertreten, so brauchen wir es nicht auch zu tun. Spekulationen unserer Bühnendirektion lassen das Schlimmste erwarten. Man denke nur an die Szene der Blumenmädchen, die von spekulativen Direktoren sofort zu einem Fleischmarkt allerersten Ranges gemacht werden würde. Daß der „Parsifal“ tatsächlich durch eine nicht ernste, sittlich gefestigte Aufführung furchtbar verlieren würde, darüber sei niemand im Zweifel, der die Methode der Theaterdirektoren kenne. Wenn man sage, man darf die weiteren Kreise nicht vom Kunstgenusse ausschalten, so sei er an sich auch der Meinung. Aber hier beim „Parsifal“ sei es eine Phrase, denn zum Genuß jedes Kunstwerkes gehören zwei Dinge: einmal die entsprechende künstlerische Erziehung, die erst das Verständnis ermögliche. Könne man doch nicht auch jeden beliebigen Menschen vor die Sixtinische Madonna stellen! Sodann gehöre zum Genuß eines großen Dramas auch eine gewisse Empfänglichkeit für den Gedanken des Dramas. Wer für den religiösen Stoff des „Parsifal“ keine Empfänglichkeit habe, werde auch nicht ergriffen werden. Auch andere große Kunstwerke der bildenden Kunst werden nur an einer Stelle sichtbar gehalten. (Zuruf aus der Kommission: Es gibt da Kopien, Kupferstiche, Reproduktionen.) Das sei nur ein Surrogat ohne nennenswerte Bedeutung. Wenn die Aufführung außerhalb Bayreuths wirklich einen annehmbaren Wert hätte, so wäre die Freigabe annehmbar. Allein jetzt schon sei eine sogenannte vereinfachte Partitur herausgegeben, so daß jede kleinste Bühne den „Parsifal“ geben könne. Wenn man aber an die Mittel denke, die für eine gute Aufführung notwendig werden, so könne man auf das Schlimmste gefaßt sein.

Der Mitberichterstatter Pfeiffer (Zentrum) weist auf die großen Schwierigkeiten hin, mit denen der Besucher der Bayreuther Festspiele zu kämpfen hat. Tatsächlich sei dadurch der Parsifal für die große Masse unseres Volkes verschlossen. Das ganze Treiben in Bayreuth wirke vielfach abstoßend. In Bayreuth werde ein unangenehmer Snobismus gezüchtet. Es sei auch nicht richtig, daß das Publikum, das sich in Bayreuth trifft, gerade die Auslese derer darstellt, die besonderes Wagnerverständnis besitzen. Es gäbe nur ein paar Stipendiaten, die mit dem richtigen Ernst und der rechten Stimmung nach Bayreuth kämen und den „Parsifal“ würdig genießen. Die große Menge sei keineswegs in einer Weihestimmung. Der Mitberichterstatter beantragt Übergang zur Tagesordnung.

Der Regierungskommissar gibt Ausführungen über den § 29 des Urheberrechts. Große Schwierigkeiten liegen darin, daß die Frist in den einzelnen Staaten nicht dieselbe sei. So berechnet die Schweiz die Frist vom Todestage an, Deutschland dagegen von Ende des Todesjahres. Infolgedessen sei der Parsifal am 13. Februar in der Schweiz frei. In England bestehe zwar nach dem neuen Urheberrecht vom 1. Juni 1912 eine Schutzfrist von 50 Jahren, aber es bestehe die Möglichkeit, eine Zwangslizenz zu verleihen, wodurch die Freigabe auch vor Ablauf der Zeit der Schutzfrist erfolgen kann. Seit der Verabschiedung des Urheberschutzgesetzes vom 22. Mai 1910 seien die Regierungen mit der Materie nicht mehr befaßt gewesen, insbesondere auch nicht mit denjenigen Fragen, die jetzt vorliegen. Infolgedessen sei er auch nicht in der Lage, über die Auffassung der verbündeten Regierungen Mitteilung zu machen, oder sich darüber zu äußern, welche Stellung die Regierungen gegebenenfalls einnehmen würden gegenüber Beschlüssen des Reichstags.

Ein Vertreter der Sozialdemokratie wendet sich gegen den Antrag des Berichterstatters. Fest stehe, daß zurzeit nur begüterte Leute den „Parsifal" sehen können, auch infolge des schwungvollen Billethändlerbetriebes und der Ausbeutung der Fremden durch die Bayreuther Geschäftsleute. Diese Entwicklung habe Richard Wagner nicht vorausgesehen. Für weite Kreise des Volkes wäre es ganz unmöglich, den Parsifal zu sehen, solange seine Aufführung auf Bayreuth beschränkt werde.

Bei der Abstimmung wurde der Antrag auf Überweisung der Petition zur Berücksichtigung gegen die Stimmen des Berichterstatters Dr. Kerschensteiner und des Abgeordneten Burckhardt von der Wirtschaftlichen Vereinigung abgelehnt; ebenso gegen fünf Stimmen ein konservativer Antrag, die Petition dem Reichskanzler zur Erwägung zu überweisen. Die Mehrheit der Kommission beschloß, dem Plenum des Reichstags den Übergang zur Tagesordnung über die Petition zu empfehlen.



Liszt als Orgelkomponist

Von **Theodor Bolte**

Für die Entwicklung der Orgelkunst sind Liszts einschlägige Werke hochbedeutend, und sollten zum eisernen Bestand aller konzertierenden Organisten gehören. Bachs polyphone Stimmführung erweiterte Liszt in seiner homophonen Harmonie und Akkordfiguration, z. B. in der BACH-Fuge. Liszts Originalkompositionen für die Orgel sind nicht „äußerlicher Natur", wie ein Orgelmeister behauptet, und können es vermöge ihres strengen und figurierten Satzes mit Mendelssohn und Rheinberger ganz gut aufnehmen. Sie stehen auch an Tiefgang Bach nicht nach, ohne dessen technische Schwierigkeiten zu teilen. Warum Liszt anscheinend wenig „orgelgemäß" geschrieben, soll in der Durchsprechung folgender Originale und Übertragungen eigener und fremder Werke näher erörtert und geklärt werden. Bei Bachs Klavierstil ist dies gerade umgekehrt: er dachte die meisten Werke orgelgemäß und die Orgelwerke klaviergemäß. Bach und Liszt sind das A und O aller Orgelkunst.

Nicht alles von Liszt ist für die Orgel gedacht, sondern für das — Pedalklavier. Man spiele oder höre die Werke abwechselnd auf beiden Instrumenten und man wird staunen, wie pianistisch klar und fließend die Passagen herauskommen, soweit es sich bei mangelnden Registereffekten und auf einem Manual ermöglichen läßt*). Auf dem Titelblatt der Adnos-Fantasie, von Wagner-Liszts Pilgerchören, und ebenso bei den Bach-Fugen, Skizzen und Studien von Schumann und den Prières von Alkan usw. findet sich ausdrücklich die Bezeichnung „Für Pedalflügel oder Orgel". Dies läßt sich auch auf das meiste von Liszt Geschaffene dieses Gebietes anwenden. Auf der Pfeifenorgel zu Hause, wie am Flügel, verfügte der Meister auf der Altenburg über ein Pedalinstrument mit selbständiger leichtansprechender Pedalklaviatur und zwei Manualen. Es ist durch R. Pohl z. Z. ausführlich beschrieben.

Die Fantasie und Fuge über BACH ist, infolge ihres durchsichtigen Satzes und der reichlichen Passagen und Akkordtechnik durch dynamische und agogische Steigerungen, auf dem Pedalflügel zur größeren Wirkung zu bringen als auf der Orgel. Die Ausführung der Staccati und die Phrasierung klingt auf der Orgel etwas verschwommen und wider die Natur des Instrumentes. Im Besitz eines einmanualigen Pedalflügels (mit gemeinsamer Besaitung) bietet mir die Ausführung der Fantasie auf dem Saiteninstrument mehr Genuß als auf der Pfeifenorgel.

Die Bach-Fantasie erschien übrigens in drei verschiedenen Fassungen. In Originalgestalt (für Orgel) bei Schuberth, leider sehr mangelhaft phrasiert; für Klaviersolo bei Siegel und unter Assistenz des Meisters bearbeitet von Karl Thern für 2 Klaviere (bei Kahnt). Immerhin ist diese Fantasie als Hauptwerk am meisten orgelgemäß und auf Orgeln mit Registrierrad unschwer und dankbar auszuführen.

Dies läßt sich auch über die vielfach bearbeitete Toccate und Fuge Dmoll von Bach sagen, die mit ihren pianistischen Passagen dem Pedalklavier, das auch dem großen Thomaskantor zur Verfügung stand, seine Entstehung verdankt und daher zu den meist gespielten Transkriptionen gehört.

Der Schwierigkeit nach kommen nun die Variationen über „Weinen, Klagen usw."*) von Bach in Betracht, die mehr auf der farbenreichen Orgel zur Geltung kommen und auch für diese gedacht sind (Peters). Das durch Bach mehrfach verwendete Thema ist in Form einer Passacaglia variiert und von düsterer und klagender Stimmung. Das Ganze schließt mit dem Choral: Was Gott tut, das ist wohlgetan.

Am schwierigsten ist wohl die für Orgel oder Pedalflügel gesetzte „Ad nos-Fantasie" (bei Breitkopf und Härtel), die auch zu 4 Händen manualiter ausführbar ist. Das wenig orgelgemäße schwierige Werk erschien ferner in einer erleichterten Ausgabe von Eckart. In der freien Fantasie werden zwei Themen aus dem Propheten von Meyerbeer verwendet und breit ausgesponnen. Einige rein pianistisch gedachte Zwischenspiele mögen wegbleiben. Dies ist das erste Werk, welches Liszt für die Königin der Instrumente schrieb (ca. 1850), daher die neuerscheinende moderne Klavierpassage.

Zu den Originalwerken gehören noch: „Introitus und Trauerode", zwei geistreiche Vortragsstücke für die moderne Orgel (bei Siegel) und „Zur Trauung", eine geistliche Vermählungsmusik mit Gesang ad libitum (Breitkopf und Härtel). Das Pedal ist nicht obligat.

Die Ausführung Lisztscher Orgelwerke erfordern daher eine gute ausdrucksfähige moderne Orgel und von Seiten des Spielers hohe musikalische Intelligenz und eine virtuose Orgeltechnik.

Der Vollständigkeit halber sei hier noch der bei Fürstner erschienene „Weihnachtsbaum" erwähnt, ein Zyklus von 4 Harmoniumstücken, worunter ein Marsch der heiligen drei Könige, die auf einem Positif (ohne Pedal) ausgeführt zur Weihnachtszeit empfohlen werden. (Nicht alle bei La Mara und Göllerich angeführten Orgelstücke rühren vom Meister selbst her.)

Sodann die Orgelübertragungen eigener und fremder Werke.

Aus der Ungarischen Krönungsmesse übertrug Liszt das wenig Technik erheischende Offertorium Edur; da erst am Schluß ein obligates Pedal mit einem 15-taktigen

*) Es mag auch der Vergleich gestattet sein: die Ausführungen Bachscher Klavierstücke auf dem Clavicembalo und dem modernen Flügel.

*) Auch für Klaviersolo erschienen.

Orgelpunkt hinzutritt, auch am Harmonium von schöner Wirkung.

Eine der herrlichsten freien Bearbeitungen ist die Gründung der Kirche aus dem Oratorium „Christus" (II. Teil Nr. 8). Mit vollem Werk beim Eintritt des Männerchors „Du bist Petrus" anhebend, folgt darauf mit streichenden Stimmen manualiter der sechsstimmige Chor „Simon Johanna" in Edur von rührender Melodik (Schuberth). Eine kürzere Fassung findet sich unter dem Titel „Papsthymnus" in der Peters-Ausgabe. Beide Bearbeitungen erfordern Klaviertechnik bei weiten Spannungen und das Pedal wirkt verdoppelnd.

Die einzige der Orgel übertragene sinfonische Dichtung ist der seiner Instrumentation nach am meisten geeignete „Orpheus"; er erreicht auf einer dreimanualigen Orgel wiedergegeben eine orchestergetreue Wirkung (Schuberth).

Es möge noch in Kürze auf Liszts meisterhafte Übertragungen fremder Kompositionen hingewiesen werden.

„Ora pro nobis" Asdur, eine freie Nachdichtung des Transkriptors, zumeist manualiter, bietet auch weniger Geübten ein orgelgemäßes Vortragsstück für Trauungen; das Miserere von Allegri und Mozarts Ave verum wurde zu einem durch Manualwechsel und Registriereffekte ganz wirkungsreichen Tonstück vereint. Ebenso wurde die Choralübertragung „Aus tiefer Not", sowie die Einleitung und Fuge aus dessen Motette „Ich hatte viel Bekümmernis" mit einem von Liszt hinzugefügten Schluß zu einem glänzenden Orgelstück für geistliche Aufführungen vereinigt (Peters).

Wagners Chor der jüngeren Pilger*) (Der Gnade Heil) übertrug der Meister in zwei Fassungen, die erste für Orgel und die zweite für den Pedalflügel (Fürstner). Die Wiedergabe auf der Konzertorgel, falls für die Kirche zu profan, ist ganz wirkungsvoll. Die Bearbeitung des Chors der älteren Pilger stammt von Gottschalg. Ferner bearbeitete Liszt 2 Präludien von Chopin (Schuberth) und Nicolais Festouverture über „Ein' feste Burg" (bei Nicolai) und vielleicht noch einiges Belanglose.

Die verdienstvollen Übertragungen des Gebetes aus der „Heiligen Elisabeth", dem Andante aus der Bergsinfonie, und die Einleitung, Fuge und Magnificat aus der Divina Comedia stammen, wenn auch unter Intention des Komponisten, nicht von ihm selbst. Ebenso bearbeitete D. Stade den Gretchensatz aus der Faustsinfonie und Saint-Saëns die „Vogelpredigt", Klavierlegende (bei Rozsavölgyi).

Daß unser Meister den modernen virtuosen Orgelsatz und deren Klangeffekte beherrschte und betätigte, versuchte ich hierdurch nachzuweisen.

*) Nicht zu verwechseln mit dem Pilgerchor für Klaviersolo bei Siegel.

Rundschau

Oper

Hannover Genau ein Vierteljahr nach der Stuttgarter Uraufführung erklangen hier am 25. Januar zum erstenmal die Klagen der Ariadne in der kgl. Oper. Strauß-Hofmannstals „Ariadne auf Naxos", dieser eigenartige „Drei-Verband" eines Lustspieles, eines Musikdramas und einer Harlekinade wurde an dem genannten Datum nach sehr sorgfältiger Einstudierung gegeben und fand am Schluß eine herzliche, nach den Lustspielakten eine sehr flaue Aufnahme. Die unverkennbaren großen musikalischen Schönheiten der eigentlichen Oper waren auch hier diejenigen Faktoren, die für das Werk einnahmen, ebenso aber wirkten die häufigen Stimmungswechsel auch hier ernüchternd. Die Aufführung der „Oper" war vortrefflich. Fräulein Kappel als stimmgewaltige, empfindungsvoll singende Ariadne, Fräulein Syoël als glänzend-leichte, mit der Höhe nur so spielende Zerbinetta bildeten die Glanzpunkte der Oper, doch auch die Terzette (Najade, Dryade, Echo) der Damen Gardon, Cassel und Hammerstein sowie das Harlekinquartett der Herren Seydel, Hummelsheim, Fleischer und Paul, Herrn tern Meer als Bachus nicht zu vergessen, standen musikalisch und stimmlich auf schöner Höhe. Das der Oper vorausgehende Lustspiel, dessen einzelne Musiknummern ebenfalls recht ansprachen, wurde flott gegeben, wirkten aber stellenweise possenhaft. Kapellmeister Gille war der treffliche musikalische spiritus regens der ganzen Aufführung. Anfang Januar gastierte hier Marguérite Sylva an der komischen Oper in Paris als Carmen und erweckte mit ihrem temperamentvoll-rassigen, realistisch-wahren und und doch stets künstlerisch-schönem Spiel, sowie ihrer großen Gesangskunst einhellige Begeisterung. Für Februar steht die Neuaufführung von Neitzels Oper „Barbarina" bevor. L. Wuthmann

Wien Am 29. Januar ist nach mehr denn 38jähriger Pause Wagners „Tannhäuser" in der Fassung, wie ihn der Meister im hiesigen Hofoperntheater am 22. November 1875 nach seiner Pariser Bearbeitung von 1861 neu szeniert zur Darstellung gebracht hatte, endlich wieder aufgeführt worden. Wohl gewissermaßen als Einleitung zu den von der Hofoper geplanten verschiedenen Festlichkeiten im Säkularjahre von Wagners Geburt. Die Neubearbeitung (auf deutschem Boden meines Wissens zuerst in München, 1891 in Bayreuth, später noch in Dresden und wohl auch auf andern Bühnen eingeführt) besteht bekanntlich zunächst in der Kürzung der Ouvertüre, welche jetzt — mit Hinweglassung der geigenumspielten Reprise des Pilgerchors — sofort in die erste Szene der Oper (im Venusberg) übergeht, welch letztere aber wie auch die nächstfolgende Szene zwischen Tannhäuser und Venus wohl um das Doppelte ihrer Ausdehnung erweitert, sowie dekorativ und musikalisch völlig verändert wurde. Was dann noch weiter im ersten Akt und in den beiden folgenden in kleinen sinnigen Zügen (teils gekürzt, teils hinzugesetzt) anders erscheint, kommt neben der radikalen Umgestaltung der beiden ersten großen Szenen kaum in Betracht.

Es kann noch immer darüber gestritten werden, ob die alte, heute fast überall allein eingeführte Dresdner Fassung der Oper (nämlich nicht die der Uraufführung vom 19. Oktober 1845, sondern wie sie damals Wagner dort noch persönlich allmählich herausgestaltete) oder die Neubearbeitung nach Pariser Muster von 1861, welche in Wien 1876, um ein Prozent Tantième zu ersparen (!), nur zu bald wieder aufgegeben wurde, vorzuziehen sei. Mit der musikalisch unvergleichlich farbenreichern, im Stürmischen ebenso hinreißend gesteigerten, als im Zarten berückend verfeinerten neuen Lesart konkurriert die größere Stileinheit der älteren Fassung. Die durchweg wunderschönen, unendlich interessanten Metamorphosen der ursprünglichen Motive — in staunenswerter Weise des Meisters erst jetzt gewonnene unübertroffene musikalische Variierungskunst bekundend — wollen, als bereits vollständig dem neuen Tristanstil angehörig, in den alten Tannhäuserstil nicht recht organisch hineinwachsen. Dies gilt besonders von der zweiten Szene, in der Venus zwar viel inniger, edler singt als früher, dabei aber die erhabene Göttin immer mehr zur liebeglühenden Isolde wird. Sollte das große Publikum abstimmen, so würde sich dessen Mehrheit wenigstens in Wien höchst wahrscheinlich für die alte Fassung der Oper entscheiden. Schon deshalb, weil sie ihm die volle ungekürzte Ouvertüre bietet, welche unser philharmonisches Orchester gar so schön spielt und welche „recht rasend" zu applaudieren, so manchem naiven Wiener Wagnerverehrer ein besonderes Gaudium bereitet. Meiner bescheidenen Meinung nach sollte man in nächster Zeit der neuen Fassung unbedingt den Vortritt lassen: hauptsächlich, um den Willen des Meisters zu ehren, der ja in Band II seiner gesammelten Schriften (Leipzig, Siegel-Linnemann) die Tannhäuser-Dichtung nur nach der spätern (Pariser) Ausführung bringt und letztere für weitere, neue Aufführungen als allein maßgebend erklärt. Wenn sich aber durch etwa 20—30 Reprisen — auf welche schon infolge der Neugierde des Publikums

bestimmt zu rechnen — der neue „Tannhäuser“ bei uns wieder eingebürgert haben sollte, die zahllose „neue“ Schönheiten erst so recht zu Bewußtsein und Verständnis gekommen wären, dann würde ich empfehlen, zeitweise zum „alten“ Tannhäuser zurückzukehren und ihn mit dem andern alternieren zu lassen. Es müßte dann eben von Fall zu Fall genau angekündigt werden, was das Publikum zu erwarten habe. Vorderhand an der neuen Lesart festzuhalten, scheint mir schon deshalb unerläßlich, weil da doch noch gar vieles nachzubessern, die dekorative und musikalische Regie am 29. Januar — bei der Quasi-Première — keineswegs einwandfrei erschien. Die Bühnenbilder an sich waren zwar durchweg sehr schön geraten — am schönsten die Waldlandschaft nach Versinken des Venusberges und im 3. Akt. Aber die Gruppierung auf der Bühne ließ besonders an Frau Venus' Hof viel zu wünschen übrig. Mehr konventionelle Hoftheater-Ballett-Technik, als jene bei aller Zügellosigkeit hochpoetische Apotheose entfesselter Liebesleidenschaft, wie sie Wagner mit seinem Pariser Venusberg im Sinn hatte. Nur der Schluß der Szene — wenn Leda mit dem Schwan erscheint und die Grazien, befriedigt, daß die tollste rasende Orgie süßer Ermattung gewichen, sich lächelnd vor Frau Venus verneigen, um dann letztere mit Tannhäuser allein zu lassen — nur dieser auch musikalisch so entzückende Schluß gestaltete sich in der Darstellung ungemein stimmungsvoll. Für die Musik des neuen Venusberges hätte ein Dirigent von dem heißblütigen Temperament des leider jetzt von Wien geschiedenen Walter gehört. Hofopernkapellmeister Schalk vergriff nichts. Als einem der aufrichtigsten Wagner-Verehrer von Altersher, war ihm merklich um vollständige Lösung der Aufgabe zu tun. Er faßte aber diese doch zu herkömmlich — opernmäßig. Es erscheint bemerkenswert, daß dieselbe fieberhaft erhitzte Pariser Venusberg-Musik einen Tag zuvor im Konzertsaal durch F. Löwe aufgeführt, einen unvergleichlich stärkern Eindruck machte. Löwe, der doch auch mehr eine vornehm besonnene, als leidenschaftlich-temperamentvolle Künstlernatur ist, ließ sich eben am 28. Januar von den faszinierenden Venusberg-Klängen selbst hinreißen, in dieser begeisterten Stimmung — einmal völlig aus sich heraustretend — dirigierte er (wie ich bereits berichtet) bei der Wagnerfeier des Konzertvereins. Dieses packend-elementare, stürmisch-spontane fehlte Schalks sonst vorzüglicher Orchesterleitung am 29. Januar in der Oper. Bei den Einzelleistungen an diesem Abend kam mir unwillkürlich das geflügelte Wort des Meisters in den Sinn, das er nach der Tannhäuser-Vorstellung am 22. November 1875 aussprach und das man ihm — dem immer unbedingt wahren — damals so übel nahm: „soweit die vorhandenen Kräfte reichen!“ Die jetzt in Wien „vorhandenen Kräfte“ „reichen“ leider, wenn man den höchsten Maßstab einer der erschütternsten Tragödien anlegt (was ja „Tannhäuser“ wahrhaftig ist und nimmer bloß eine landläufige effektvolle Oper), etwa mit Ausnahme des schon stimmlich unübertrefflichen Landgrafen des Herrn Rich. Mayr, nicht hin zu einer einwandfrei mustergültigen Wiedergabe des unsterblichen Werkes. Herr Schmedes wäre gewiß noch heute ein ganz vorzüglicher Tannhäuser, wenn ihm die Stimme noch wie in früheren Jahren gehorchte. Seine höchst lebensvolle rein schauspielerische Leistung kann das musikalische Manco doch nicht völlig ersetzen. Herrn Weidemanns edler, gemütvoller Wolfram dürfte nur den vollkommen befriedigen, der nicht noch den wunderbar poetischen Stimmklang des verstorbenen Theodor Reichmann in Erinnerung hatte. In ähnlicher Weise müssen die Reminiszenzen an die rührenden Herzenstöne, die dereinst Louise Dußmann, später Bertha Ehen, Amalie Materna als Elisabeth angeschlagen, die letzte stimmfrische und temperamentvolle Leistung der Frau Weidt beeinträchtigen. Eine liebenswürdige, aber etwas farblose Venus bot Frl. Windshäuser. Es sei wiederholt, daß — alles in allem — Herrn Mayrs Landgraf der Preis des Abends gebührt.

Noch möchte ich bemerken, daß kein zwingender Grund vorlag, im Sängerkrieg die Rolle des Walter von der Vogelweide zu streichen. Der Meister strich sie zwar 1875 in Wien, weil er den damaligen Sänger der Rolle unzureichend fand. Daß hiermit die bedeutsame Stelle Walthers „Den Bronnen, den uns Wolfram nannte“ nicht überhaupt für jede weitere „Tannhäuser“-Aufführung zu streichen wäre, bezeugt die Tatsache, daß sie Wagner in seiner autoritativen Feststellung des Textes (in den Gesammelten Schriften Band II S. 33) unverändert beibehielt. Es wirkt doch viel überzeugender, wenn Tannhäuser mehr als zwei Rivalen zu bekämpfen hat, sonst kann von einem eigentlichen Sängerkrieg gar nicht die Rede sein. Wenn wir noch die schwungvollen Chorleistungen lobend, die schablonenhaft geistlose Szenierung des Einzuges der Gäste um so mehr tadelnd hervorheben und des — trotz alledem und alledem — stürmischen Beifalls nach den Aktschlüssen gedenken, glauben wir den jedenfalls denkwürdigen Tannhäuser-Abend vom 29. Januar hinlänglich kritisch beleuchtet zu haben.

Prof. Dr. Th. Helm

Konzerte

Berlin In der Philharmonie konzertierte nach mehrjähriger Pause einmal wieder Siegfried Wagner mit unsern Philharmonikern. Der Saal bot einen ähnlichen Anblick dar, wie vor Jahren, als Wagner zum ersten Mal in unserer Metropole erschien, um als Dirigent und Komponist Ruhm und Ehren zu ernten; eine zahlreiche, auserlesene, zum großen Teil aus Musikern bestehende Zuhörerschaft füllte die weiten Räume und auch der Verlauf des Konzerts gestaltete sich in ähnlicher Weise. Zur Aufführung gelangten neben der Faust-Sinfonie von Fr. Liszt ausschließlich Bruchstücke aus Siegfried Wagners neuesten Opern: „Sonnenflammen“, „Schwarzschwanenreich“ und „Banadietrich“. Was Siegfried Wagner schreibt, hat Fluß, ist melodisch breiter ausgesponnen, klar in der Polyphonie und wohlklingend. Einzelne gesuchte Harmoniefolgen und Klangverbindungen wirken nicht weiter störend. Seine Musik ist zudem vornehm gehalten, fein und lebendig gedacht, auch warm empfunden. Selbständige Erfindung aber besitzt der Komponist nicht viel. Den relativ günstigsten Eindruck erweckten das Vorspiel zu „Schwarzschwanenreich“ und die Ouvertüre zu „Banadietrich“; die Gesangsstücke erzielen vielleicht in Verbindung mit der Szene eine stärkere Wirkung. Die Soli vertraten Frau Luise Petzl-Perard und Herr Walther Kirchhoff. Siegfried Wagner, bei seinem Erscheinen lebhaft begrüßt, war den ganzen Abend über Gegenstand stürmischer Ovationen seitens des enthusiasmierten Publikums.

Das Münchener Neue Streichquartett der Herren Wilhelm Sieben, Anton Huber, Alfons Hitzelberger und Emmeran Stoeber hat sich mit seinem am 1. Febr. im Harmoniumsaal veranstalteten Konzert recht erfolgreich bei uns eingeführt. Es waren zwar keine Eindrücke, wie man sie von den Böhmen oder Brüsselern empfängt, aber die Künstler entwickelten ein geschmeidiges, durchweg gut abgewogenes Zusammenspiel, an dem man seine Freude haben konnte. Vorgetragen wurden drei Streichquartette von Jan Ingenhoven, H. Pfitzner D dur (op. 13), dessen Scherzosatz eine besonders schöne Ausführung zuteil ward, und C. Franck D dur.

Im Klindworth-Scharwenkasaal hörte ich einige Vorträge (Mozart C moll-Fantasie, Schumann-Carneval) des Herrn Fritz Marbach, der zu unsern hervorragenderen Pianisten gerechnet werden muß. Er ist ein gewiegter Meister der Technik, aber wir vermögen ihm nicht immer mit ungetrübter Freude zu folgen, weil seine Auffassung nicht frei ist von übertriebenen Akzenten. Er sucht allzu geflissentlich ungewöhnliche Nüancen und gerät dadurch vielfach in Geziertheit und Bizarrerie.

Das achte der von Professor Artur Nikisch geleiteten Philharmonischen Konzerte hatte nur bekannte Werke im Programme: Schuberts große C dur-Sinfonie und Schumanns „Vierte“ (D moll). Besonders Schuberts „himmlische“ C dur gelangte zu einer Wiedergabe, die an Vollendung kaum zu überbieten sein dürfte. Als Solist des Abends war Raoul Pugno gewonnen, der Mozarts A dur-Klavierkonzert schlechthin meisterlich, mit glänzendem Erfolge spielte.

Von dem hier schon bekannten Violoncellvirtuosen Herrn Anton Hekking, der mit dem Blüthner-Orchester konzertierte, hörte ich das d'Albertsche C dur-Konzert und die Variations symphoniques von Boëllmann. Herr Hekking blieb in technischer Beziehung beiden Werken nichts schuldig, und sein Ton entbehrt bis zu einem gewissen Grade auch nicht der Modulationsfähigkeit, aber im Vortrag überwiegt das bloß äußerlich sich dokumentierende Temperament die Poesie und Tiefe der Auffassung, sodaß die Wirkung seines Spiels eine mehr äußerlich berührende, als innerlich anregende ist.

Der Liederabend der Sopranistin Gertraud König-Wahlen hinterließ keinen nachhaltigen Eindruck. Die Sängerin besitzt eine sympathische Stimme, der aber die letzte Kultur fehlt. So klingt sie nur in der Mittellage und im Piano angenehm, die Höhe und das Forte sind forciert und unschön. Im Ausdruck war, besonders bei den Liedern von H. Wolf, nur ein äußerliches Nüancieren bemerkbar; die Fähigkeit, Ton-

stücke im Innern zu erfassen und von innen heraus zu gestalten, scheint der Sängerin vorläufig noch versagt zu sein.

Die Pianistin Juliette Wihl spielte an ihrem Klavierabend im Beethovensaal Kompositionen von Beethoven, Schubert (Wanderer-Fantasie), Brahms, Mendelssohn (Variations sérieuses) und Chopin. Sie besitzt eine, wenn auch nicht unfehlbare, so doch behende, glatte Technik. Ihr Ton muß freilich noch modulationsfähiger und der Ausdruck wesentlich wärmer und lebendiger werden, ihr Vortrag ist ein wenig zu äußerlich betont.

Einen freundlichen Erfolg hatte die Mezzosopranistin Betty Callisch mit ihrem Liederabend. Ihr Organ ist wohllautend und im großen ganzen gut geschult, der Vortrag musikalisch verständig, wohl durchdacht, aber nicht tief. Für leidenschaftliche Lieder reicht die Kraft nicht aus, das Heitere und Anmutige gelingt ihr besser. Frl. Callisch sang, von Herrn Otto Bake aufs sorgfältigste begleitet, Kompositionen von Schubert, H. Wolf, Weingartner, Brahms, Dupari, Debussy und R. Kahn.

Adolf Schultze

Der Lettische Komponisten-Abend, dessen Programm übrigens auch unter andern Beethoven und Wagner verzeichnete, war von geteiltem Erfolg begleitet. Paul Saks interpretierte mit biegsamer und klangvoller Stimme Vertonungen von Alfreds Kalnins, die, nationalen Einschlags nicht entbehrend, besonders im Volkstümlichen ansprachen. Weniger glücklich war derselbe Komponist mit zwei von Felix von Petkewittsch angemessen vorgetragenen Klavierstücken. Edmondo Luccini ist ein guter Geiger, hatte sein Können aber mit Paganinis Nel cor più-Variationen überschätzt. Ernst Elks wirkte mit Telramunds Klage u. a. allzu grob, sein Organ entbehrt des Ausgleichs. Lettische Lieder von Wihtols sind tief und originell empfunden.

Die Pianistin Emmi Knoche verfügt über ein ansehnliches Maß von Können, wie sie mit der Cdur-Fantasie von Schumann bewies. Auch ihre musikalische Auffassung zeigte eine eigene Note, wenn man auch in Einzelheiten anderer Meinung sein durfte. August Bieler spielte Beethovens Adur-Sonate für Violoncello und Klavier zusammen mit der vorerwähnten Pianistin und bereitete durch seinen edlen Ton und die schlichte Größe im Ausdruck einen ungetrübten Genuß.

Bedeutend gegen das Vorjahr fortgeschritten zeigte sich die noch im Kindesalter stehende Geigerin Alma Moodie. Mit einer Sonate von Bach für Violine allein bewältigte sie eine technisch wie musikalisch bedeutende Aufgabe, die Havanaise von Saint-Saëns zeigte sie auch als Virtuosin in für die Zukunft vielversprechender Beleuchtung.

Nicht sonderlich disponiert war Hanna Bostroem an ihrem Liederabend. Ihr Organ flackerte in der Höhe bedenklich, neigte auch zum Detonieren, was zu bedauern ist, da der warm empfundene Vortrag für die Sängerin einnimmt.

Einen ausgezeichneten Abend hatte Emil Frey, jetzt Professor am kaiserl. Konservatorium in Moskau, welcher sein Konzert mit Prélude et Fugue Pathétique Amoll von Henry Reymond, einer nach klassischen Vorbildern tüchtig gearbeiteten Komposition, einleitete. In der Cdur-Fantasie von Schumann malte der Künstler frei waltend mit dem Farbenreichtum der Romantik.

Jules Renaud, ein Schüler von Professor Becker, ist ein feingebildeter Cellist, welcher sein Instrument jedoch etwas sentimental handhabt. Für Beethovens Adur-Sonate wären schärfer umrissene Konturen am Platze gewesen. August Göllner war ein trefflicher Genosse am Klavier.

K. Schurzmann

Dessau Unter Generalmusikdirektor Mikoreys Leitung hörten wir im Dezember und Januar drei Hofkapellkonzerte. Von den noch ausstehenden Kammermusikabenden fiel keiner in diese Zeit. Die stark angespannte Tätigkeit auf dem Gebiete der Oper hinderte unsere Kammermusiker, ihren Verpflichtungen nachzukommen. Jedoch ist aufgeschoben auch hier nicht aufgehoben. Im zweiten Hofkapellkonzert gelangte Schuberts Rosamunden-Ouvertüre, Händels Cdur-Concerto grosso für zwei Violinen, Violoncell und Orchester und Beethovens Fdur-Sinfonie zu trefflicher Wiedergabe. Severin Eisenberger (Berlin) spielte Schumanns Amoll-Klavierkonzert ganz hervorragend schön. Das dritte Abonements-Konzert eröffnete Siegfried Wagners Ouvertüre zu „Herzog Wildfang“, ein herzlich schwaches Werk. Unter Leitung des Komponisten brachte Frl. Katharina Bosch-Leipzig Hans Sitts Dmoll-Violinkonzert vorzüglich zum Vortrag. Als echter Gesangsmeister charakterisierte sich der Berliner Baritonist von Raatz-Brockmann mit einer Arie aus den „Jahreszeiten“ sowie mit einer Reihe von Liedern. Brahms Sinfonie in Cmoll beschloß in prächtiger Art den Abend. Das dritte Hofkapellkonzert brachte Liszts „Hunnenschlacht“, darauf entzückte Wilhelm Backhaus durch sein meisterhaftes Spiel des Lisztschen Esdur-Klavierkonzertes, und den Glanzpunkt des Abends bildete Richard Straußens „Sinfonia domestica“, die glänzend ausgeführt wurde.

Ernst Hamann

Dresden Prof. Georg Schumann und der einheimische Geiger Theo Bauer widmeten einen Sonatenabend modernen Meistern. César Francks Adur-Sonate ist bekannt. In Georg Schumanns Dmoll-Sonate besticht die meisterliche Arbeit. Fein empfunden ist der Largo-Satz, während das Finale arg in die Breite geht und sich heimlich auf das Gebiet der Programmmusik zu begeben scheint. ohne daß man ein Programm in die Hände bekommt. So wird zuletzt für den Hörer eine Art musikalisches Rätselraten. Ein Stück echter und rechter Musik ist Paul Juons Adur-Sonate, ein frisches Werk mit all den Unbekümmertheiten, die man einem op. 7 nicht weiter übel nimmt. Nichts darin ist verborgen, zurechtgemacht, alles ergeht sich frei und ungeniert ohne Rücksicht darauf, was die Zunft dazu sagt.

In der Sängerin Paula Frisch steckt eine so heiße Glut des musikalischen Empfindens, daß sie, auf ein halbes Dutzend singender Kolleginnen verteilt, immer noch genügen würde, um diesen allen ihre Lieder angenehm zu durchwärmen. Für eine allein aber schien es beinahe zuviel des Guten. Gewiß steckt in Schumanns Frühlingsnacht ein gewaltiges Drängen, so außer Rand und Band jedoch, wie Frl. Frisch das Lied anfaßte, gerät kein einziger der Schumannschen Liebhaber. Das ging hart an der deutschen Romantik vorüber hinein ins gelobte Land des Verismus. Immerhin, es steckte viel Persönlichkeit in ihren Liedern, und das machte sie hörenswert.

Für Wilhelm Keitel hat sich die Reklame lebhaft ins Zeug gelegt, aber es scheint doch, als büße sie mit der Zeit an suggestiver Wirkung ein. Keitel spielte nur Werke, die jeder andere Pianist auch mit auf der Walze hat und an denen man aufs neue feststellen konnte, daß er technisch recht gut beschlagen ist und neben seinem eigentlichen pianistischen Talente mancherlei Anlagen allgemein künstlerischer Natur aufweist. Was ihm dagegen zur Zeit noch abgeht, ist wirkliche Größe der Auffassung. Die würde bei seiner Jugend niemand von ihm verlangen, wenn er nicht selbst geradezu dazu herausforderte, indem er Werke spielt, die mit einem gewissen Pathos, mit dem großen Zug in der Darlegung stehen und fallen, wie beispielsweise die Chopinsche Asdur-Polonaise oder die Appassionata.

Recht angenehme Eindrücke hinterließ Helene Schade mit ihrem Liederabende. Ihr Gesangston fließt natürlich und hat einen anziehenden dunklen Klang. Dazu kommen eine tadellose Aussprache, ein weiches Empfinden und ein hübsches Talent, schlicht, aber überzeugend vorzutragen. Alles das vereinigte sich in ihren Gesängen nicht gerade zu überwältigenden Eindrücken, aber doch zu recht annehmbaren Wirkungen, die deswegen um so höher einzuschätzen sind, weil an ihnen nichts Gemachtes, nichts Beabsichtigtes stört. Es ist keine große, aber eine ehrliche Kunst, die Helene Schade bietet.

Drei ausgezeichnete Musiker lernte man bei einer Vorführung zeitgenössischer ungarischer Musik im Musiksalon Bertrand Roth kennen. Gabriel Zsigmondy, Emil Telmanyi und Max Baldner spielten neue Werke von Rodnay, Bartok und Leo Weiner. Eigentlich ungarisch war nicht allzuviel davon. Wohl tauchten vorübergehend nationale Klänge auf, im ganzen aber bewegte sich das Musizieren doch in den Bahnen, in denen sich unser musikalisches Jung-Deutschland auch bewegt. Vielleicht das stärkste Talent, wenn man den Schluß lediglich aus den bei Roth gespielten Kompositionen ziehen will, offenbart Rodnay. Noch ist es zwar mehr ein Suchen und Tasten, ein Experimentieren als ein ungehindertes Aus-sich-heraus-musizieren, aber man fühlt doch wenigstens, was Rodnay sagen möchte. Auch Bartok hinterließ ähnliche Eindrücke, während Leo Weiners Violinsonate sich ziemlich äußerlich gibt. Dabei ist sie allerdings dankbar in ihrer flotten Melodik und ihrem leicht hingeworfenen Klavierpart.

Auch beim Striegler-Quartett gab es Neuheiten. Eine davon, ein Streichquartett von Josef Reiter, erweckte im ersten Satze sogar große Hoffnungen. Die Sicherheit, mit der hier eine vom Sonnenschein überstrahlte Landschaft in ihrem Stimmungsgehalt gezeichnet wird, erinnert direkt an Dvořák und Smetana. Dabei drängt ein starkes Musikempfinden nach außen und taucht alles in Melodie und Klang. Die anderen

Sätze halten freilich nicht in vollem Maße, was der erste verspricht. Auch Josef Lederers Ideal liegt in der Richtung der Reiterschen Musik, auch er charakterisiert mehr melodisch als harmonisch, wobei er allerdings in den Mittelsätzen seines Klavierquintetts im Verzicht auf das, was nur die letzten dreißig Jahre der Musikentwicklung gebracht haben, weiter geht, als es seinem Werke nützlich ist. Aber die Arbeit ist geschickt, die Themen werden folgerichtig entwickelt und bei aller Vorliebe für weiche Melodien bleibt alles innerhalb der Grenzen des guten Geschmackes. Artur Liebscher

Graz In unseren Konzertsälen gab es seit dem Herbste trotz Kriegsgefahr und allgemeiner Ungunst der Verhältnisse eine überraschend große Zahl von musikalischen Veranstaltungen. Doch nur von den bedeutsameren Ereignissen soll die Rede sein. Die Sinfoniekonzerte des Opernorchesters unter Kapellmeister Oskar Pesas gewissenhafter und verständnisinniger Leitung standen im Mittelpunkt des musikalischen Betriebes. Der Opferwilligkeit und dem künstlerischen Sinne Theaterdirektor Julius Grevenbergs entsprungen, bedeuten diese Konzerte den längst ersehnten Wandel in unseren seit langen Jahren peinlich empfundenen mißlichen Orchesterverhältnissen. Wir haben nun allmonatlich ein Sinfoniekonzert. Allerdings ein viel zu enger Rahmen, um nur halbwegs der Literatur der alten und neuen Meister gerecht zu werden. Von den Klassikern kamen bisher Haydn (C dur), Mozart (Jupiter), Beethoven (Siebente), Schubert (C dur) und Weber (Euryanthen-Ouvertüre) zu Worte. Berlioz war mit seiner Cellini-Ouvertüre, Liszt mit dem „Mephistowalzer", Brahms mit den Haydn-Variationen, Hugo Wolf mit der Italienischen Serenade und R. Strauß mit seinen sinfonischen Werken „Macbeth" und „In Italien" in der Vortragsordnung vertreten. Wenig Raum blieb für die fremden Meister Debussy („Faun"), Rimsky-Korsakow (Scheherezade) und Dukas (Zauberlehrling) und keiner für unsere sonstigen vielen modernen Deutschen Tondichter. Ein Umstand, der als bedenklicher Mangel dieser Sinfoniekonzerte empfunden wurde. Entschädigt wurde man hierfür einigermaßen durch die vielfach tadellose Vorführung der vorgenannten Werke. Der Steiermärkische Musikverein, der in letzter Zeit in musikpädagogischen Kreisen mit seinem ziemlich ungeschickten Verhalten unliebsames Aufsehen erregt hat, vermittelte die Bekanntschaft mit dem vortrefflichen Münchner Geiger Professor Felix Berber, der bei einem gelungenen Orchesterkonzerte unter Leitung Dr. v. Moysisovics die Violinkonzerte von Bach (A moll) und Beethoven, sowie Saint-Saëns Rondo mit großem Tone und meisterlicher Technik zu Gehör brachte. Ein Ereignis war das erste Festkonzert aus Anlaß des fünfzigjährigen Bestandes des Deutsch-akademischen G. V. Gothia, bei dem unter Dr. Julius von Weis-Ostborns Führung die zweite Sinfonie (C moll) von Gustav Mahler zu prächtiger Aufführung gelangte. Die Chöre und das Opernorchester waren sorgsamst vorbereitet und mit den Soli fanden sich die Frauen Irma Wiederwald-Hüttinger und Grund-Lautenburg höchst erfolgreich ab. Der Grazer Männergesang-Verein folgte diesmal seinen ruhmreichen Traditionen und ließ einzelne Chorwerke von Schubert, R. Heuberger, Othegraven, Hegar, Josef Reiter u. a., geführt vom oft bewährten Sangwart Franz Weiß, hören.

Eine neue Erscheinung am Dirigentenpulte des Singvereines war Leopold Suchsland, der Komponist feinsinniger Lieder und gediegener Kammermusikwerke, der bei Vorführung von Brahms „Naenie", Schuberts „Ständchen" und Bruchs „Macht des Gesanges" sich als zielbewußter, hochgebildeter Künstler behauptete. Auch beim Grazer Männerchor (früher „Typographia") gab es eine neue Kraft zu erproben. Hugo Stark bewies in der Leitung heikler Chorwerke von R. Wagner, Kienzl, Thuille, Pfitzner und Wetz, die fast durchwegs Erstaufführungen waren, bedeutende Gewandtheit und rhythmische Sicherheit. Eine besondere Überraschung bereitete der junge Deutsche Konzertverein, wohl die rührigste und unternehmungslustigste musikalische Körperschaft der Stadt, mit einem Orchesterliederabend. Dr. Fritz Lemberger, die Seele des Vereines, hatte Lieder von Elgar (Seebilder), Mahler, Strauß und Debussy gewählt, die von heimischen Gesangskräften zu guter Wirkung gebracht wurden. Mit Debussys „Petite suite" erbrachten Dirigent und Orchester einen erfreulichen Beweis tüchtigen Könnens und künstlerischen Strebens. Wertvolle Gaben boten auch einzelne heimische Kräfte. Hugo Kroemer, der als neuer Klavierlehrer am Musikverein zu den Heimischen zu zählen ist, gab einen Klavierabend, der ungetrübten künstlerischen Genuß bereitete. Ein durchaus moderner Techniker, der ohne Zweifel einen Gewinn für Schule und Konzertsaal bedeutet. Eine tüchtige Pianistin ist Else Burger, die mit dem anmutigen Vortrage von kleineren Stücken vollen Erfolg erzielte. An der Orgel erschien wieder Alois Kesler, dessen Konzerte längst zum eisernen Bestande unseres Konzertlebens gehören. Kesler zählt mit seinem Stilgefühle und vornehmen Klangsinne ohne Zweifel zu den besten Orgelmeistern Österreichs. Mit Liederabenden stellten sich Johanna Pollegeg und Erik Sontheim, von denen erstere als ernst zunehmende Künstlerin einen schönen Erfolg errang, ein. Mit einem Kompositions-Abende trat Edith Loibl hervor. Ihre Lieder verrieten entschiedene Begabung. Im modernen Zuschnitte mahnten sie an glücklich gewählte Vorbilder. Besonders stark war der Konzertsaal von auswärtigen Künstlern belebt, deren namentliche Anführung genügen möge: Gemma Bellincini, Maria Louise Debogis (mit der poetischen Begleiterin Janin), die Wienerin Seraphine Schelle (mit Professor Ferdinand Foll), Grete von Wenser, und Hilde La Garpe, die Vertreter volkstümlichen Gesanges Laura v. Wolzogen, Sven Scholander und Dr. Moll, die Pianisten Georg v. Lalewicz, Alfred Grünfeld und Karl Lafitte, die Geiger Kocian, Kubelik, Prill, Kreisler und die zierliche Stefi Geyer. Schließlich gedenke ich der schneidigen Hoch- und Deutschmeister-Kapelle aus Wien, die sich in den Dienst der Welttätigkeit gestellt hatte. Julius Schuch

Hannover Im 4. Abonnementskonzert der kgl. Kapelle kam unter Gilles meisterlicher Leitung Mahlers Dritte Sinfonie mit Chor und Altsolo erstmalig zu Gehör. Von dem anderthalb Stunden dauernden Riesenwerke machten einzelne Teilsätze der zweiten Abteilung tiefe Eindrücke, namentlich das wundervolle Schluß-Adagio und das Nachtlied Zarathustras. Der erste große Satz ist in den Stimmungen zu heterogen und zu unlogisch in den vielfachen Gegensätzen. Frau Hermine d'Albert konnte mit ihren Gesangssoli wenig begeistern. Auch das dritte Lutterkonzert nahm durch die Mitwirkung des Winderstein-Orchesters aus Leipzig völlig den Charakter eines großen Sinfoniekonzertes an. Prof. Heinrich Lutter trug mit Orchesterbegleitung Schubert-Lißts Wandererfantasie und Lißts Es dur-Klavierkonzert, das genannte, sehr gut disziplinierte und durch Schüler des hiesigen Städtischen Konservatoriums verstärkte Orchester Smetanas „Moldau" sowie eine Suite von Tschaikowsky vor. Im dritten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde (Leimer) gab es, vom Orchester des städtischen Konservatoriums trefflich interpretiert, Beethovens „Siebente" und Wagners „Siegfried-Idyll". Frederic Lamond versuchte sich bei dieser Gelegenheit mit ziemlich negativem Erfolge als Chopinspieler. Auserlesene Genüsse gab es an dem zweiten Kammermusikabend des Klingler-Quartetts (Beethoven-Abend), dem dritten Kammermusikabend unseres Riller-Quartetts und an zwei Duo-Abenden der Herren Professoren Heinrich Lutter und Waldemar Meyer, die sämtliche Violinsonaten Beethovens zum Gegenstand der Vorführung hatten. Von auswärtigen Künstlern besuchten uns u. a. ferner der Pianist Sooth, die Altistin Hertha Dehmlow, der Pianist Sander Paas, der Violinist Ossip Schnirlin, der Pianist von Hegyi und der Baritonist von Osten-Sacken. L. Wuthmann

Königsberg i. Pr. Der Konzertbetrieb ist auch in diesem Winter in Königsberg ungewöhnlich groß. Allabendlich öffnen sich die Pforten der Konzertsäle, die in der neuen Stadthalle jetzt die vollkommenste Bereicherung gefunden haben. Die Königsberger Sinfoniekonzerte haben unter Max Bode seit Übersiedelung in die neuen prächtigen Räume wenig von ihrem alten rückständigen Kunsttendenzen eingebüßt. Novitäten sind nicht gebracht und das übliche Repertoir beschränkt sich auf oft gespielte und im Publikum accreditierte klassische Stücke. Paul Scheinpflug brachte eine sehr gelungene Aufführung von Beethovens „Neunter" mit dem Musikverein heraus. Von den großen Choraufführungen sind das Bußtags- und Totensonntagskonzert besonders zu erwähnen. Die Konzerte schnitten unter Anwesenheit des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen und seiner Gemahlin, unter deren Auspizien das dritte Ostpreußische Musikfest für Anfang Mai vorbereitet wird, glanzvoll ab. Zur Aufführung gelangten der zweite Teil der Bachschen H moll-Messe und das Requiem von Mozart. Die Menge der Solistenkonzerte auswärtiger Künstler bieten dasselbe Bild wie überall. Bedauerlich erscheint es nur, daß in diesem Winter Königsberg die eigene Kammermusikpflege ganz eingebüßt hat, eine Tatsache, die auch schwerlich dadurch wieder wett gemacht wird, daß auswärtige Kammermusikvereinigungen in

stärkerem Maße herangezogen werden. Gerade der Hochstand eigener Kammermusikpflege prägt dem Musikleben einer Stadt den Stempel wahrer Kunstfreude auf.

Hermann Güttler

Leipzig Paul Goldschmidt, der die lange Kette der Klavierabende in der letzten Woche einleitete, hat etwas tüchtiges gelernt und besitzt auch ansehnliche musikalische Anlagen, wenn er vorläufig auch noch nicht das ist, was man unter einer Persönlichkeit oder gar unter einem „Typ" versteht. Nicht immer durchaus klar in der technischen Darlegung, versteht er es doch gut, darüber mit Geschick und Glück hinwegzutäuschen; dabei sei etwa auf den Schluß des letzten Satzes von Schumanns Gmoll-Sonate verwiesen, der, ob er auch mehr geschüttelt als gespielt wurde, doch wirksam herauskam. Auch im Rhythmischen hapert es noch hier und da. Aber trotz allem: Wer Schumanns und Chopins Romantik schon so innig nachträumen kann, wer soviel Ernst zur Sache und Ehrerbietung für den Komponisten mitbringt wie Goldschmidt, dem sieht man, zumal wenn er noch jung ist, gern jene Schwächen nach, die mit der Zeit leicht wettzumachen sind.

Die dritte Prüfung im Kgl. Konservatorium führte nicht weniger als fünf Vertreter der Pianistenzunft vor: Frl. Annemarie Keber (Hamm) machte zu Beginn mit dem ersten Satz des Esdur-Konzerts von Beethoven einen günstigen Eindruck, der nur unter einiger technischer und rhythmischer Unklarheit, hervorgerufen durch eine begreifliche Befangenheit, zu leiden hatte. In einer englischen Suite von Bach offenbarte Frl. Margarete Wittig (Nordhausen) einen kräftigen männlichen Ton, Durchsichtigkeit der Stimmenführung und treffliche musikalische Anlagen besonders in den lebhafteren, spielerischen Stellen. An Herrn Otto Becks (Leipzig) Vortrag von Robert Schumanns Gdur-Konzertstück erfreute das diesem Komponisten wohlanstehende Helldunkel, dem man nur etwas mehr dynamische Schattierungen hinzugewünscht hätte. Den Vogel schoß an diesem Abend Frl. Charlotte Stahlschmidt (Nordhausen) ab, die sich in den ersten Satz von Chopins Emoll-Klavierkonzert innig eingefühlt hatte und darin auf guter technischer Grundlage bauend, ihrem Lehrer Prof. Pembaur besonders in der Poesie der Ausdeutung nacheiferte. Frl. Jeanne Chambard (St. Genoux) faßte ihr Andante spianato und Polonaise von Chopin in der Einleitung recht stimmungsvoll, in der Polonaise, wie sich das gehört, mit Esprit, straffem Rhythmus und federnder Technik an. Unterbrochen wurden diese pianistischen Vorträge durch den „Pagengruß" aus den Hugenotten, den Frl. Charlotte Paege (Leipzig) mit gut gebildeter beweglicher Stimme und wohlig gesponnenem Ton vermittelte, der nur hier und da noch sicherer gefaßt werden könnte, endlich durch zwei Sätze des Cmoll-Konzerts von F. Kauffmann, das in dem Cellisten Móriz Porges (Beszterczebánya) einen Dolmetscher mit zwar nicht gerade großem, aber desto wärmerem Ton, schöner Kantilene und ansehnlicher Fertigkeit fand. Herr Prof. Sitt besorgte mit seinem Schülerorchester die Begleitungen sehr anschmiegsam.

In dem Rubinsteinschüler Eugène Holliday, der trotz dem französischen Vor- und dem englischen Familiennamen ein Russe ist, lernten wir schon vor zwei Jahren einen ernsten Künstler kennen, dessen Spiel mehr auf stille innere Wirkungen als auf glänzende äußere gerichtet ist. Kein Wunder, daß er in seinem Lisztabend am besten mit den Stücken abschnitt, wo der Tonsetzer, wie in der Fmoll-Etüde oder in den Liedertranskriptionen, nach Chopin und der altromantischen Schule hinüberlugt. Damit soll nicht gesagt sein, daß er den technischen Ansprüchen, die etwa der „Gnomenreigen", die „Campanella" oder die Ungarischen Rhapsodien an den Spieler stellen, nicht gewachsen wäre. Seine Technik ist im Gegenteil sehr fein geschliffen; nur gehen dem Künstler jener Glanz und Bravour ab, die zur vollendeten Wiedergabe der genannten Stücke unbedingte Erfordernisse sind. Der Ausdeutung der Stücke aber, die der Zettel seines zweiten Abends von russischen Tonsetzern, Chopin und Brahms verheißt, wird man wohl ohne Einwand zustimmen dürfen.

Carl Flesch ist von den Kennern in Leipzig längst als hervorragender Geiger geschätzt. Aber das alte Lied vom geringen Besuch auch der guten und besten Solistenkonzerte muß immer und immer wieder angestimmt werden. Freilich gibts, wenn Flesch spielt, kein Sensatiönchen: Sein Programm enthielt „nur" eine Sonate von Nardini, die Gmoll-Sonate für Violine allein von Bach, Dvoráks Romantische Stücke op. 75, eine Arie von Lotti und ein paar Virtuosenstücke von Saint-Saëns und Paganini, die ich mir zu schenken mich berechtigt fühlte. Fleschs musikalische Wesensart blickte aus jede seiner Vorträge heraus: Vornehmer Strich, Feinsinn, Geschmac geistige und technische Überlegenheit fesselten den Höre immer von neuem. Besonders die melancholischen volkstün lichen Weisen Dvoráks träumte er wunderbar nach, wogege er mir die Fuge aus Bachs Gmoll-Sonate zu frei im Rhythmu und auch wohl etwas zu langsam nahm. Am Klavier waltet Herr August Göllner gewandt, umsichtig und zurückhalten seines Amtes.

Max Bruchs „Lied von der Glocke", das die Sing akademie aufführte, ist nicht das persönlichste Werk de Jubilars. Dem Schillerschen Texte recht beizukommen, is allerdings für die Komponisten eine schwer zu knackende Nuß Woran das liegt, ob an der Bekanntheit des Textes, bei desse Vertonung man zu leicht Gefahr läuft, sich künstlerisch zu vergreifen, oder an einer anderen Ursache, soll hier nicht nähe untersucht werden. Tatsache ist, daß Bruch in diesem Werk das Beste in den Chören und Enseblesätzen gibt, die — besonders die ersten — sehr geschlossen und klangvoll wirkten woran der Fleiß Musikdirektors Wohlgemuth und seiner Sänge großen Anteil hatten. Für treffliche Solisten war auch diesma gesorgt worden: Sophie Schmidt-Illing gab die Sopranpartie mit silbernem Stimmklang, leider ab und zu in die Höhe treibend, wieder; Anna Jacobs hatte ihren wohligen Alt zur Verfügung gestellt; bei dem lyrisch begabten Franz Müller (Darmstadt) waren die Tenorpartien in ausreichend guter Hand. Friedr. Strahtmann endlich vermochte seinen angenehmen Baß und noch mehr seine überragende Gestaltungskraft einzusetzen. Die gegenseitige Verschmelzung der Solostimmen war trotz ihrem verschiedenartigen Charakter sehr befriedigend, da der Sopran ausreichte und der heldische Baß Strahtmanns den ganzen Zusammenklang kräftig stützte. An der Orgel saß der achtsame Max Fest, während das Windersteinorchester seine bekannte Tüchtigkeit bewährte.

John Carlton Fays Hervortreten mit einem eigenen Klavierabend war zum mindesten verfrüht zu nennen. Dem jungen Mann sind gewisse künstlerische Anlagen sicher nicht abzusprechen; doch blieb leider gar zu viel noch im Unfertigen stecken. Sieht man vom Technischen, woran es auch noch an allen Ecken und Enden haperte, ab, so müßte er sein Augenmerk in erster Linie auf Ergründung des seelischen Gehaltes der von ihm studierten Werke wenden: Griegs Emoll-Sonate wurde wie die meisten der andern Vorträge, zu leidenschaftslos und hausbacken, Schumann zu wenig schwärmerisch, Chopin nicht feinfühlig genug, Liszt zu wenig glanzvoll wiedergegeben. Es erscheint zweifellos, daß Herr Fay das alles nachholen kann, wenn er fleißig weiterstrebt, zumal da er für die Poesie des Klavierspiels in seinem feinbesaiteten Lehrer Prof. Pembaur ein hervorragendes Vorbild hat.

Dr. Max Unger

Das neue Münchener Streichquartett (Sieben, Huber, Hitzelberger und Stoeber) hatte bereits vor längerer Zeit seinen ersten Besuch in Leipzig angekündigt. Nun erschien es und gab ein gutbesuchtes Konzert im Feurichsaale. Das Programm wies drei neuere Werke auf. Hans Pfitzner stand mit seinem Streichquartett Ddur an der Spitze. Die vier Sätze des durchaus impressionistischen Werkes sind sehr gewandt und fliessend gearbeitet und enthalten Stimmungen, die den Hörer ungemein fesseln. Jedoch fehlt es auch nicht an Absonderlichkeiten und Kühnheiten in der Harmonik, deren Berechtigung nicht allgemein anerkannt werden dürfte. Zwischen diesen, und dem uns bereits bekannten Ddur-Quartett von César Franck, stand ein einsätziges Streichquartett von Jan Ingenhoven, (Wunderhornverlag München) das wir zum ersten Male hörten. Es ist eine Arbeit seltsamster Art, ein hypermodernes, musikalisches Rätsel, das im steten Wechsel seiner rhythmischen Bewegung unruhig und aufgeregt an uns vorüberrollt und klanglich nicht sonderlich fesselt. Die Münchener Herren spielten dieses, wie auch die anderen beiden Werke, mit intelligenter Auffassung, klarer Technik und sicherem Zusammengehen. Zu wünschen wäre ein besserer klanglicher Ausgleich, namentlich störte die Bratsche öfter durch ihr aufdringliches, etwas robustes Hervortreten.

Recht eindrucksvoll gestaltete sich der Klavierabend des jungen Ignaz Tiegermann im Feurichsaale. Die Wiedergabe der Toccata und Fuge Dmoll von Bach-Tausig und Chopins Hmoll-Sonate ließ zwar noch eine größere geistige Vertiefung, und vor allem die erforderliche physische Kraft vermissen, aber das Spiel ist im allgemeinen schon so hoch entwickelt und bekundet ein so großes Maß künstlerischer Begabung und technischer Fertigkeiten, daß man gewiß nicht

fehlgeht, wenn man dem jungen Künstler eine glänzende Zukunft prophezeit. Auch mit dem Vortrage der kleineren Stücke von Leschetizky, Albeniz, Liszt und einer Passacaglia seines Lehrers Ignaz Friedman bot er Leistungen, die des höchsten Lobes würdig sind.

Die zweite Prüfung des Königl. Konservatoriums eröffnete Herr Johannes Köhler (Leipzig) mit dem Choral in H moll für Orgel von César Franck. Zwar reichte seine Technik noch nicht aus, die auf- und abwogenden Tongruppen der Aufgabe völlig klar zu legen, doch bekundete er in seinem Vortrage gut entwickelten rhythmischen Sinn, und gesundes musikalisches Empfinden. Viel erfreuliches darf man von der noch sehr jugendlichen Paula Roscak (Leipzig) erwarten, die das Klavierkonzert (G moll 2. und 3. Satz) von Mendelssohn mit gutem Verständnis und bemerkenswerten technischen Qualitäten vortrug. Auch Fräulein Johanna Lehmann (Lehe) bewies mit der Wiedergabe des Mozartschen Klavierkonzertes (C moll 1. Satz,) daß sie schon recht tüchtiges Können besitzt. Fräulein Gertrud Anschütz (Leipzig) sang die anspruchsvolle Konzertarie der Andromache aus „Achilleus" von Max Bruch. Leider konnte sie damit keinen günstigen Eindruck machen, ihrer Stimme fehlt es an Kraft und Schönheit des Klanges, die unteren Töne sind so glanzlos und klangen so matt, daß sie in der Orchesterbegleitung völlig untergingen. Weit besser gefiel uns Herr Walter Katzschmann (Leipzig), der die Arie „An jenem Tag" aus der Oper „Hans Heiling" von Marschner sang. Seine Barytonstimme ist zwar nicht sehr kräftig, hat aber frischen, sonoren Klang, auch im Vortrag zeigte sich viel musikalisches Geschick und Temperament. Von Herrn Oskar Grundmann hörten wir Variationen über ein Rococo-Thema für Violoncell von Tschaikowsky. Viel gutes kann man über seine Leistungen auch nicht sagen. Der Ton ist klein, Intonation und Technik nicht sauber, auch wurde der Vortrag durch Gedächtnisfehler gestört. Den Schluß der Prüfung bildete die Wanderer-Fantasie für Klavier und Orchester von Schubert-Liszt, die Herr Walter Lazarus (Budapest) mit flüssiger Technik und gutem rhythmischen Gefühl interpretierte. Das Schülerorchester begleitete unter Herrn Prof. Sitt sehr brav. Der Neigung einzelner Kunstjünger, beim Begleiten hie und da besonders ins Zeug zu gehen, wußte der Dirigent zur rechten Zeit mit Warnungszeichen zu begegnen.

Oscar Köhler

Wien Der ursprünglich zur Aufführung klassischer Musik gegründete Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde gestaltete sein zweites diesjähriges Abonnementkonzert unter seinem jetzigen Dirigenten J. Lehnert am 31. Januar — man weiß nicht recht warum? — zu einer Johann Strauß-Feier. Da bei einer solchen natürlich fast nur Tanzmusik vorkommt, läge sie außer kritischem Bereich, wenn der Gefeierte nicht eben in seiner Art, in seinem bescheidenen Genre ein unerreichter Klassiker gewesen wäre, was schon die großen, künstlerischen Antipoden Wagner und Brahms freudig anerkannten, letzterer, indem er unter andern sich mit Strauß auf einem Bilde photographieren ließ und der ersten Gattin des Komponisten als Autograph das charakteristische Dreiklangmotiv des berühmten Donau-Walzers ins Stammbuch schrieb mit dem Beisatz: „.... leider nicht von Johannes Brahms". Besagten Donau-Walzer hörte man im letzten Strauß-Konzert von einer fertigen Pianistin Frl. M. Sellard nach einer Paraphrase von nicht bekannt gegebenen Autor spielen und zwar stürmisch beifällig, obwohl diese Paraphrase richtiger: geschmacklose Verballhornung! dem zwingenden Reize des Originals, besonders seiner poetisch verklingenden Coda, unendlich nachsteht. Und dasselbe möchte ich über die reizend gemütliche Walzerpartie: „G'schichten aus dem Wiener Wald" sagen, wie sie von Herrn Lehnert zur Koloratur-Arie degradiert, von Frl. Clara Musil, Mitglied der Volksoper, gesungen wurde. Bemerkenswert erschienen an diesem Abend zwei stimmungsvoll-melodiöse Romanzen für Orchester mit Violoncello-Solo (dieses sehr hübsch von Herrn A. Walther gespielt) und obligater Harfe, die man ohne Nennung des Autors für original-italienische Musik im besten Sinne des Wortes — etwa von Tosti oder Gordigiani — halten könnte, aber kaum für Werke von Joh. Strauß. Im übrigen enthielt das Programm einige mit Unrecht in Vergessenheit geratene reizende Walzerpartien und die Ouvertüren zu der Operette „Blindekuh" und zu „Cagliostro in Wien", welch beiden letztern neuerdings zu entnehmen, daß die melodische Erfindung zwar ein Hauptstück des genannten „Walzerkönigs" bildete, die thematisch-sinfonische Ausführung in größern Formen aber um so mehr auch seine Hauptschwäche.

Ein merkwürdiges Konzert auf einem nicht gerade künstlerisch vornehmen Instrument, nämlich dem Kornett à pistons (Ventil-Kornett), veranstaltete am 3. Febr. im großen Musikvereinssaale Herr Georg Stellwagen. Der einen so seltsamen Namen führende ist eigentlich der erste Trompeter des Nedbalschen Tonkünstlerorchesters und damit Wiens überhaupt; denn selbst die Philharmoniker haben auf dem eben genannten Instrument keinen Bläser von solcher Lungenkraft, Virtuosität und Vortragskunst. Da aber die Trompete sich weniger zu virtuos solistischer Behandlung für einen ganzen Abend eignet, versuchte es Herr Stellwagen einmal mit dem von ihm gleich souverän behandelten Ventil-Kornett und erzielte auch auf diesem einen glänzenden Erfolg, obwohl das Programm nicht ganz befriedigen konnte. Zwar das von Stellwagen zuerst gespielte dreisätzige Konzert von J. Haydn (Es dur) für Kornett à pistons (wohl ursprünglich für Clarino?) mit Orchester, hat uns sehr angenehm überrascht, es hörte sich, fast gar nicht veraltet, wie eine kleine, melodienreiche Sinfonie aus des Meisters Eszterházyscher Zeit an, aber wie wenig paßte dazu die von Nedbal nachkomponierte, rein nur des Spielers — allerdings fast unbegreiflicher! — Virtuosität auf den Leib geschriebenen, aufdringlichen, ganz äußerlichen Kadenzen?! Aber das war noch nichts gegen die schreckliche Geschmacklosigkeit, mit welcher ein Herr Leo Schulz die bekanntesten Melodien aus Gounods „Faust" zu einem schier endlosen schauderhaften Potpourri (Paraphrase genannt) für Piston und Orchester zusammengestellt hatte, welches noch dazu pomphaft als „Uraufführung" angekündigt wurde. Herr Stellwagen blies auch da ganz ausgezeichnet, unübertrefflich, jammerschade aber, daß er seine seltene Kunst an einem so elenden Machwerk verschwendete. Als „obligater Trompeter" wirkte der Konzertgeber noch in einer interessanten Zwischennummer, einer Bachschen Altarie „Ach es bleibt" aus der Kantate Nr. 77 mit, wobei Prof. Dittrich das begleitende Orchester durch die Orgel vertrat. Von der Orgelgalerie herab vorgetragen, machte das edle, aber etwas einförmige Stück keine rechte Wirkung. Viel glücklicher war Frl. Kalbeck mit ihren weitern Solo-Vorträgen: Schuberts „Tod und das Mädchen" (dessen zweite Hälfte sie besonders schön sang) und zwei Gluckschen Arien (aus „Die Pilgrime von Mekka" und „Orpheus"), nach welch letzterer sie dann noch ein Brahmssches Lied zugab. Sie ist eine unserer musikalischsten, künstlerisch vornehmsten Konzertsängerinnen und erscheint speziell für Oratorienvortrag prädestiniert. Die vom Publikum mit Jubel aufgenommenen Hauptzwischennummer des Abends bildete Beethovens unverwelkliches Septett von den ersten Streichern und Bläsern des Tonkünstlerorchesters solistisch vortrefflich ausgeführt, obwohl die köstliche Klangwirkung des noch immer allbeliebten Stückes doch im großen Raume viel verliert.

Um mit etwas besonders Gelungenem zu schließen, erwähne ich für heute noch des genußreichen Nachmittagskonzerts, welches der Akademische Verband für Literatur und Musik unter Mitwirkung des Quartetts Rosé veranstaltete. Da hörte man zuerst zwei für Wien neue Streichquartette von H. Pfitzner op. 13 und von M. Reger op. 109, welche beide durch geistvolle und zugleich nirgends trockene Polyphonie interessierten, außerdem dürfte der edle Ernst ihrer Adagios, das frische Leben ihrer mehr launig gedachten Finale hervorzuheben sein. Die Krone des Konzerts bildete aber freilich Bruckners herrliches F dur-Quintett (mit Hofmusiker F. Jelinek als zweitem Bratschisten), das wohl niemals klangschöner und seelenvoller vorgetragen worden ist. Namentlich bei dem berühmten, verklärten Adagio in Ges dur konnte man von einer förmlichen Nachdichtung sprechen: im tiefsten und höchsten Sinne. Aber auch die andern, häufig unterschätzten hochbedeutenden Sätze kamen zu ihrem vollen Recht, so daß man dem veranstaltenden Verein wie auch dem Meisterquartett Rosé für diese unvergeßlichen Eindrücke nicht genug dankbar sein kann.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

„Mehr Dvořák! und der Kampf um Dvořák. Als im vorigen Sommer in Pyrmont das zweitägige Dvořák-Fest veranstaltet wurde, hat man in Deutschland mehrere Stimmen, die „Mehr Dvořák!" verlangten, vernommen. Dies gab Veranlassung, daß auch in der Heimat des Komponisten mit dem Mahnwort „Mehr Dvořák!" der Nation ihre Pflicht gegen den den großen Tondichter erinnert wurde. Wie weit dies berechtigt ist, ließe sich nun auf Grund von statistischen Daten, was hier

allerdings zu weit führen würde, feststellen. Es ist aber richtig, daß besonders die für das Prager Musikleben bedeutendsten Musik-Institutionen: das Nationaltheater, die Böhmische Philharmonie und der Böhmische Kammermusikverein Dvořáks Werken viel Aufmerksamkeit widmen und diese in erster Reihe berücksichtigen, sodaß jeder Vorwurf, daß dort Dvořák übersehen wird, ganz und gar ungerecht ist. Dvořák gehört im Theater und Konzertsaal zu den beliebtesten und meist gespielten Komponisten; seine Popularität wächst von Tag zu Tag, worin seine Gegner eine Gefahr, daß die übrigen Komponisten, auch Smetana (?), hauptsächlich aber Fibich, seine Schüler und Anhänger, verdrängt werden, erblicken. Die Anhänger der Prager sogenannten Fortschrittspartei haben in der Zeitschrift „Smetana" eine Reihe von Artikeln, in denen Dvořák als Reaktionär, eine überlebte Größe und seine Musik ultraconservativ, ungesund geschildert wird, veröffentlicht. Dagegen erhoben die meisten Prager Musiker in der Tagespresse einen lebhaften Protest, in welchem die Angriffe gegen Dvořák und seine Musik aufs schärfste verurteilt werden. Es folgte, (und wird vielleicht leider noch folgen) eine ganze Reihe von Polemiken von beiden Seiten, die manchmal ziemlich geschmacklos und nicht immer in einem gerade höflichen Tone geführt werden und deren Notwendigkeit ein jeder bezweifeln wird. Auch die Prager „Hudebni Revue" (Musik-Revue), das Organ der Dvořák-Partei, und andere Blätter haben sich der Sache heftig angenommen, und so entstand eine Affaire, die in den Prager Musikkreisen in letzter Zeit großes Aufsehen hervorgerufen hat. Die übereifrigen Kämpfer sollten sich eher nach den Worten Hans Sachsens: „Verachtet mir die Meister nicht und ehrt mir ihre Kunst!" richten, und überflüssige Polemiken lieber fallen lassen, denn jeder unparteiisch denkende Musiker und Musikfreund wird sich davon nur mit Ekel abwenden und den aufrichtigen, frommen Wunsch aussprechen: neben „Mehr Dvořák!" auch „Mehr Fibich!" gespielt hören zu können, da doch beide Meister Mitbegründer der böhmischen Musik, natürlich jeder auf seine Art und Weise, waren! L. B.

Berlioz über Tonmalerei. Hector Berlioz' literarische Werke liegen bereits in einer Gesamtausgabe vor. Aber unter der Unmenge der in Zeitungen und Zeitschriften zerstreuten, noch ungesammelten kritischen Feuilletons des großen Franzosen ist manche Kostbarkeit zu Unrecht der Vergessenheit anheimgefallen. Dr. Julius Kapp (Berlin) veröffentlicht nun in der „Musik" einen bisher unbekannten Aufsatz von Berlioz aus dem Jahre 1873. Er behandelt ein Thema, das sowohl für den Autor ungemein aktuell war, wie auch in unserer Zeit zu den vielumstrittenen zählt. Am Anfang seines Aufsatzes gibt Berlioz eine Darstellung des Begriffes Tonmalerei: „Es handelt sich hier keineswegs um „Tonmalerei" in dem Sinne, den man allgemein im Fugenstil diesem Worte beilegt, sondern vielmehr um das Nachahmen gewisser Geräusche, ja sogar um ein Darstellen oder Malen auf musikalischem Gebiet von Dingen, die wir lediglich mit den Augen wahrnehmen. Kaum ein großer Komponist, welcher Richtung er auch angehört, verzichtet auf einen solchen mehr oder minder glücklichen Versuch — aber Viele von ihnen wurden dabei zu Verirrungen und beklagenswerten Torheiten getrieben. . ." Berlioz versucht dann, die Grenze festzulegen, „an der die Tonmalerei aufhört, den Namen echter Kunst und die Billigung des Geschmackes zu verdienen, und in alberne und groteske Geschmacklosigkeit ausartet." Er kommt zu folgendem Ergebnis: „Will man die Tonmalerei noch zu den musikalischen Ausdrucksformen rechnen, ohne daß die Musik dabei an Adel und Leistungsfähigkeit verliert, so ist die erste Bedingung, daß diese dabei fast nie Zweck, sondern nur Mittel ist, daß man sie (von seltenen Ausnahmefällen abgesehen), nie als musikalische Idee an sich ansieht, sondern nur als die Ergänzung der Idee, der sie sich logisch und selbstverständlich zugesellt. Die zweite Bedingung für die Zulässigkeit der Tonmalerei ist, daß sie sich nur auf Themen erstreckt, die es auch wert sind, die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich zu lenken, und daß sie sich (wenigstens in allen ernsten Werken) nicht dazu hergibt, Töne, Geräusche oder Gegenstände hervorzukehren, die zu tief unter dem Niveau stehen, zu dem die Kunst niemals herabsteigen dürfte, ohne sich zu prostituieren. Die dritte Bedingung wäre, daß die Tonmalerei ohne indes die Natur tatsächlich an die Stelle der Kunst zu setzen, getreu und täuschend genug ist, um die Absicht des Komponisten von einem aufmerksamen gebildeten Publikum nicht mißverstanden werden zu lassen. Die vierte schließlich, daß dieses rein stoffliche Nachmalen niemals da auftritt, wo das Wiedergeben einer Empfindung verlangt wird, und daß es nicht zur Unzeit mit seinen beschreibenden Nebensächlichkeite[n] prahlt, wenn die Handlung mit großem Schritte fortschreite[t] und einzig die Leidenschaft das Wort hat." Berlioz gibt dan[n] einige Beispiele zur Bekräftigung der vier von ihm aufgestellte[n] Punkte; er betont besonders, daß das Gewitter der Pastoral[-]sinfonie von Beethoven eine glänzende Ausnahme von de[r] ersten Regel ist. Denn dieser Satz ist ganz und gar de[r] Wiedergabe der verschiedenen Geräusche gewidmet, die abe[r] dadurch berechtigt erscheinen, daß sie das Gewitter veranschau[-]lichen, das während des ländlichen Festes losbricht. In eine[r] anderen Komposition eingefügt, hätte es seine Existenz[-]berechtigung verloren und ist daher, korrekt ausgedrückt, nu[r] eine Kontrastwirkung eines großen Geistes, geschaffen von de[r] unerforschbaren Kraft des Genies"... Weiter führt Berlio[z] noch die Stelle aus dem Fidelio an, an der das Orchester wenn Fidelio und der Kerkermeister das Grab graben, da[s] dumpfe Poltern der Erdschollen und Steine wiedergibt, un[d] verschiedene Stellen in Haydnschen Sinfonien. Als Beispiel wie es nicht sein soll, führt er dagegen die Sinfonie eine[s] italienischen Komponisten über Werthers Tod an, der der Pistolenschuß nur durch einen richtigen Schuß im Orcheste[r] wiederzugeben weiß. Endlich verwirft Berlioz noch die andere Art der Tonmalerei, die nämlich, „durch Töne in uns mannigfache Leidenschaften vorzutäuschen". Er will die Musik durchaus auf ihr eigentliches inneres Wirkungsfeld beschränkt wissen; jeden Übergriff in ein anderes Gebiet der Kunst verwirft er. Sehr genau präzisiert er die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik und schreibt: „Die Musik wird die glückliche Liebe, die Eifersucht, die sorglose Freude, die zarte Angstregung, die drohende Gewalt, Schrecken und Eifersucht treffend zum Ausdruck bringen können, wodurch aber diese verschiedenen Empfindungen ausgelöst werden, wird sie niemals angeben können."

Die Farbenorgel. Die Farbenorgel? Von einem solchen Ding wird wohl kaum jemand gehört haben, und die wenigsten Leser werden sich darunter etwas vorstellen können. Es handelt sich dabei aber um eine ernsthafte Erfindung, die ihr Erfinder, der Maler Prof. A. W. Rimington, der den Lehrstuhl für Kunstwissenschaft am Queens College in London inne hat, große Bedeutung beilegt. Die Farbenorgel soll in erster Linie zur Erziehung des Farbensinnes dienen, in zweiter dazu, in Verbindung mit Musik oder auch allein angenehme Empfindungen hervorzurufen. Die Farbenorgel ähnelt, äußerlich betrachtet, einer gewöhnlichen Orgel. Sie hat eine Tastatur wie diese, hat einen Schweller und einen Dämpfer, auch Koppelungen, die den Oktavenkoppelungen des Musikinstrumentes entsprechen, außerdem aber über jeder Oktave ein Spektrum des Sonnenlichtes. Gespielt wird sie mit Manual und Pedal, also auch wie das Musikinstrument. Eine Mitarbeiterin der Heinemannschen Monatsschrift The Worlds Work hat jüngst dem Erfinder des Instruments einen Besuch abgestattet und sich dabei die Farbenorgel beschreiben und vorführen lassen. Schlägt man eine Taste an, so leuchtet auf einem weißen Wandschirm (der nicht straff gespannt ist, sondern Falten schlägt) eine Farbe auf. Dem mittleren C entspricht zum Beispiel ein tiefes Rot. Greift man einen Akkord, so erscheint die Zusammenstellung der Farben, die den einzelnen Tasten entsprechen. Der Betrieb ist natürlich elektrisch. Die Beschreibung der Wirkung der Farbenorgeln, so erklärt die Engländerin, ist recht schwierig, sie gibt daher statt eines eigenen Urteils die Worte Prof. Rimingtons wieder: „Man stelle sich einen verdunkelten Konzertsaal vor. An einem Ende ist ein großer, weißer, faltiger Wandschirm in schwarzem Rahmen zwischen zwei Bändern reinweißen Lichtes. Hier erscheint nun — das sei als einfachstes Beispiel einer Farbenkomposition gegeben — die zarteste Andeutung der Rosenfarbe, die ganz allmählich verblaßt, während wir ihre Reinheit und Feinheit genießen. Es wird wieder dunkel. Dies wiederholt sich nach einer kurzen Pause dreimal hintereinander, und die letzte dieser drei Farbenerscheinungen ist stärker und dauert länger. Über das Rosenrot legen sich nun zuckende Blitze der blassen Lavendelfarbe; sie werden immer stärker und schwellen bis zum Violett an; das Violett wird von Amethystfarbe durchzogen, diese geht allmählich in Rubinfarbe über und wandelt sich dann in den warmen Farbenton der Eröffnung um. Nun erscheint die blaßgelbe Farbe der Primel; sie geht durch Zwischentöne von Zimtfarbe in den Farbenton des Topases über, Wellen von Grün und Pfauenblau, ab und zu mit Weiß durchsetzt, rufen in uns den Eindruck des Mittelmeeres an einem windigen Tage hervor, die Farbentöne werden tiefer und Harmonien von Violett und Blaugrün erinnern an die Meereswellen unter dem Himmel der Tramontana." Es ist wohl überflüssig,

ie Beschreibung der Farbenmusik Rimingtons, die man in einem Buche über Farbenmusik nachlesen kann, weiter zu verolgen, denn eine Anschauung bekommt man durch das bloße Lesen doch nicht, wie denn überhaupt diese ganze Farbenmusik, soweit es sich um einen künstlerischen Genuß handeln soll, eine recht zweifelhafte Sache ist. Zunächst kommt die Rimingtonsche Farbenorgel wohl nur als Instrument zur Entwicklung des Farbensinnes in Frage, und auf diesem Gebiete kann sie von Nutzen sein, wen sie wirklich die ganze Skala der Farben und alle möglichen Mischfarben vorführen kann. Wenn Professor Rimington angibt, in Künstlerkreisen unterschätze man den Verfall des Farbensinnes, so hat er wohl recht, aber zweifelhaft bleibt, ob er mit seiner Farbenorgel dem „gemeinen Manne" den Farbensinn des Mittelalters „wiedergeben" kann. Daß die Farbenorgel schließlich für psychologische Untersuchungen verwendbar ist, und mit ihrer Hilfe die Wirkung der einzelnen Farben auf die Stimmung untersucht werden können, scheint ein glücklicher Gedanke Rimingtons zu sein. Wer sich über das neue Instrument näher unterrichten will, lese das Buch von A. Wallace Rimington: Colour-Music, das viele Abbildungen der Farbenorgel und ihrer Teile, sowie farbige Tafeln enthält und mit einer Vorrede Herkomers versehen ist. (Verlag von Hutchinson & Co., London, Paternoster Row.)

Vom „Farbenhören". Vor hundert Jahren erschien die erste wissenschaftliche Arbeit über die merkwürdige Erscheinung des „Farbenhörens", eine Dissertation des Dr. G. T. L. Sachs, der in seiner Arbeit seine eigenen Wahrnehmungen anführt und berichtet, daß für ihn die Vokale, die Konsonanten, die musikalischen Töne usw. mit Farbenempfindungen verknüpft seien. Seitdem sind unzählige Arbeiten darüber veröffentlicht worden, ohne daß die Wissenschaft eine sichere Antwort auf die Frage gefunden hätte: worauf beruht das „Farbenhören"? Einige Ergebnisse haben die bisherigen Untersuchungen doch gezeitigt. So z. B. weiß man sicher, daß Gelb, Braun und Rot die Farben sind, die am häufigsten den Schallempfindungen zugeordnet werden. Das Problem des Farbenhörens ist nun neuerdings, wie die Frankfurter Zeitung näher ausführt, seiner Lösung näher gebracht worden. Zwei Vertreter der jungen Wissenschaft der Psychoanalyse haben sich unabhängig voneinander daran gemacht und sind zu gleichen Ergebnissen gelangt, wie die Veröffentlichung ihrer ausführlichen Arbeiten in der bei Hugo Heller u. Co. in Wien erscheinenden Zeitschrift „Imago" zeigt. Frau Dr. v. Hug-Hellmuth (Wien) hat die Erscheinung des Farbenhörens an sich selbst analysiert, während Pfarrer Dr. O. Pfister (Zürich) seine Beobachtungen und seine Analyse an einem 17jährigen Mädchen gemacht hat. Nach diesen Analysen bestätigt sich nun die ältere Annahme, daß das Farbenhören auf Assoziationen zurückgeht, die in früher Jugend gebildet worden sind, und als neu ist die Erklärung dafür hinzugekommen, warum diese Assoziationen zwischen Schallwahrnehmung und Farbenvorstellung, die nicht begrifflich begründet sind, so fest sind. Die Erklärung hierfür lautet: weil sie bei der ersten Bildung von einem starken Lust- oder Unlustaffekt begleitet waren, der, wie beide Analysen zeigen, wahrscheinlich immer erotischer Natur ist. Freilich scheint auch eine vorhandene individuelle Anlage nötig zu sein, damit die Erscheinung zustande kommt. Die merkwürdige Empfindung, ein gehörter Buchstabe oder sonst ein Schall habe eine Farbe, entpuppt sich so als letzter, immer wiederkehrender Erinnerungsrest eines in der Kinderzeit wichtigen Erlebnisses, das selbst vergessen worden ist. Den beiden Autoren ist es gelungen, diese „vergessenen" Anlässe wieder ins Bewußtsein zurückzurufen. In einer dichterischen Darstellung des Farbenhörens wird der Psychoanalytiker Spuren solcher Zusammenhänge finden. Artur Rimbaud, der französische Dichter, hat vor etwa zwanzig Jahren ein „Sonett der Vokale" veröffentlicht, das mit den Zeilen beginnt: A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles — Je dirai quelque jour vos naissances latentes". Das Gedicht an sich ist unverständlich. Es macht den Eindruck, als gäbe Rimbaud nichts als seine Assoziationen zu den Farben, die er den Vokalen zuschreibt. Zu seinem roten I nennt er z. B. Sang craché (ausgespucktes Blut); weiter verfolgt er die Assoziationen jedoch nicht. Übrigens findet sich in der Dichtkunst die Erscheinung des Farbenhörens häufiger erwähnt. Frau Dr. Hug-Hellmuth führt z. B. eine Stelle von Otto Ludwig an, wo er sich über sein eigenes Schaffen äußert und über sein Verfahren sagt: „Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe. Diese Farbenerscheinung habe ich auch, wenn ich ein Dichtungswerk gelesen, das mich ergriffen hat". Goethes Gedichte, so führt Ludwig dann aus, geben die Stimmung gesättigt, Goldgelb, ins Goldbraune spielend, Schiller: strahlendes Karmoisin. Weiter ist Ludwig Ganghofer zu nennen, der im „Lebenslauf eines Optimisten" erzählt: „Wenn Herr Kerler auf der Orgel mit wechselnden Tonarten phantasierte, bekam oft plötzlich die ganze Kirche vor meinen Augen eine intensive, einheitliche Farbe: alles erschien mir rot oder ährengelb oder in prachtvollem Blau". Auch Gottfried Keller wird unter den Dichtern genannt, die das Farbenhören kennen.

Kreuz und Quer

Berlin. Dem Komponisten und Musikschriftsteller Prof. Otto Taubmann wurde vom Herzog von Anhalt der Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst in Gold verliehen.

— Der Berliner Tenorist Valentin Ludwig hat in der Zeit von Mitte September 1912 bis Ende Januar 1913 über 40 Engagements erfolgreich absolviert in Städten wie Berlin, Charlottenburg, Schöneberg, Dresden, Meißen, Zwickau, Schwarzenberg i. Sa., Bunzlau und ist für die nächsten Monate der Saison zu Konzerten in Steglitz, Lichterfelde, Elberfeld, Dortmund, Schweidniz, Graudenz u. a. verpflichtet.

— Die im 20. Jahrgang stehende bekannte Fachzeitung „Theater-Courier" bringt am 20. Februar ihre tausendste Nummer heraus. Sie erscheint reich illustrirt und in verstärktem Umfange und kann zum Preise von 50 Pfennigen von der Expedition des „Theater Courier" (Berlin O. 27) auch einzeln bezogen werden.

— In der Platzfrage des Opernhausneubaues nimmt in der neuen Nummer des „Städtebaus" (Verlag Ernst Wasmuth, Berlin) der Potsdamer Konservator, Geheimrat Wolff, Stellung — und zwar vom Standpunkt der Denkmalspflege, und kommt dabei zu einer Ablehnung des Königsplatzes als Bauplatz. Wolff schreibt: Der Königsplatz war etwa vor 50 Jahren ein weiter leerer Platz, an dessen westlicher Seite im Jahre 1852 Titz den Krollschen Saalbau errichtet hat, und dem gegenüber sich der Palast des Grafen Raczynski erhob. Ende der 60er Jahre wurde in der Mitte des Platzes die mächtige Siegessäule aufgerichtet, ein Siegesdenkmal zur Verherrlichung der Siege in den drei Kriegen von 1864, 1866 und 1870/71, von dem „dankbaren Vaterland dem siegreichen Heere errichtet". Der Raczynskische Palast mußte in den 80er Jahren dem Monumentalbau des neuen Reichstagsgebäudes weichen. Im Jahre 1895 wurde durch die Freigebigkeit des Kaisers Wilhelm II. die Siegesallee durch „einen bleibenden Ehrenschmuck, welcher die Entwicklung der vaterländischen Geschichte von der Begründung der Mark Brandenburg bis zur Wiederaufrichtung des Reiches darstehen soll" zu einem einzigartigen Straßenzug gemacht, der in bildnerischer Form die aufsteigende Geschichte der Mark Brandenburg von nahezu acht Jahrhunderten unter Führung ihrer Herrscher und ihrer großen Männer darstellt. Immermehr wurde der Königsplatz zur Verherrlichung nationaler Größe bestimmt. Das deutsche Volk ließ hier seinem ersten Reichskanzler Bismarck ein Nationaldenkmal erstehen, und auf demselben Platze haben Dankbarkeit und Verehrung die Denkmäler von Moltke und Roon errichtet. Der Königsplatz mit der Siegesallee ist zu einem gewaltigen und ehrfurchtgebietenden Gedenkplatz nationaler Größe und Dankbarkeit für seine Geschichte, für seine Herrscher und seine Helden geworden. Seine Bestimmung ist damit gegeben; ...... es wird sich hier um die Wahrung des weihevollen, geschichtlichen Charakters für die Gegenwart sowohl, als auch in rückschauender Hinsicht handeln. So hoch man die Bedeutung eines Opernhauses auch nach der architektonischen Seite hin einschätzen will, einen historischen Wert .... kann man ihm nicht beimessen. In dem Ausschreiben des Wettbewerbes stand, daß die Achse des neuen Gebäudes mit der Hauptachse des Königsplatzes, dem Reichstagsgebäude, der Siegessäule und dem Moltkedenkmal zusammenfallen solle. Danach würde das Moltkedenkmal unmittelbar vor dem Opernhause zu stehen kommen — Schiller vor dem Schauspielhause, Bismarck vor dem Reichstagsgebäude und Moltke vor dem Opernhause! Der Einwurf, daß Moltke vor dem Generalstabe steht, ist nicht zutreffend; er steht nicht vor, sondern seitlich davon, ebenso wie Bismarck nicht vor der Hindersinstraße, sondern vor dem Reichstagsgebäude steht. Auch der Hinweis, daß Moltke schon jetzt vor dem Neuen Opernhause steht, trifft nicht die Sachlage. Das Krollsche Gebäude ist seit Jahrzehnten zum Abbruch bestimmt, und die spätere Verwendung des Ge-

bäudes als „Neues Königliches Opernhaus“ war nur eine vorübergehende. Als der Wettbewerb für das Kaiser Wilhelm-Denkmal seinerzeit ausgeschrieben war, haben geniale Entwürfe diesen Platz für eine großartige Denkmalsanlage in mächtigem architektonischen Aufbau gewählt. Wenn die Jahrhundertfeier für die Freiheitskriege von 1813 bis 1815 uns an den Abstand von damals zu heute, an die Errungenschaften dieses letzten Jahrhunderts für unser deutsches Vaterland erinnern, wenn Nationalstolz und Dankbarkeit für unser Königshaus, für unsere Helden und unsere Männer der Kunst, Wissenschaft und Industrie nach einem monumentalen Ausdruck suchen — ein Pantheon für die Helden deutscher Nation, so ist der Königsplatz dafür ein geeigneter Platz, aber nicht für ein Opernhaus, das den Charakter des Platzes zerstört und die Siegesallee zur Zufahrtsstraße zum Opernhaus macht!

Bonn. Kapellmeister Heinrich Sauer hat August Scharrers vor kurzem erschienene D moll-Sinfonie „Per aspera ad astra“ zur Aufführung angenommen. Die hiesige Erstaufführung dürfte in der nächsten Saison stattfinden.

Brünn. Die Oper „Tantchen Rosmarin“, nach der gleichnamigen Zschokkeschen Novelle von Karl Hans Strobl, Musik von Roderich v. Moisisowicz, hatte bei der Uraufführung im Brünner Stadttheater einen lebhaften Erfolg.

Chemnitz. Im letzten Sinfoniekonzert der städtischen Kapelle fand die Uraufführung der zweiten Sinfonie (C moll) von F. Mayerhoff eine sehr beifällige Aufnahme. Die Chemnitzer Zeitungen sprechen außerordentlich anerkennend von dem Werke.

Davos. Scharrers D moll-Sinfonie „Per aspera ad astra“ wird in der Konzertsaison 1913/14 unter Kapellmeister Franz Ingber ihre hiesige Erstaufführung erleben.

Dresden. Das Königliche Konservatorium für Musik und Theater in Dresden beginnt am 1. April das Sommersemester. — Der seit dreißig Jahren als erster kgl. sächs. Kapellmeister in der Dresdener Oper und katholischen Hofkirche tätige Adolf Hagen wird, am 1. April d. J. in Pension gehen. Der Nachfolger des verdienstvollen Künstlers wird der bisherige zweite kgl. Kapellmeister Kutzschbach werden. Den Posten des zweiten kgl. Kapellmeisters soll der Solorepetitor Striegler erhalten.

Göttingen. Universitätsmusikdirektor Freiberg feiert das Fest des 25jährigen Bestehens seines Vereines durch eine 2tägige Jubelfeier: am 25. Febr. gelangt die Hohe Messe (H moll) v. Bach, am 27. Februar die „Neunte“ und eine Reihe kleinerer Werke von Brahms („Schicksalslied“, Soloquartette für Gesang und die Orchestervariationen über ein Thema von Haydn) zur Aufführung. Als Solisten wurden Frau Kämpfert-Fankfurt a. M. Frl. Leydhecker-Berlin, die Herren Pinks-Leipzig und v. Eweyk-Berlin verpflichtet. Der Freibergsche Gesangverein nimmt die 1. Stelle der Stadt ein und führte die wichtigsten Chorwerke von Bach, Händel, den Klassikern, Romantikern und modernen Tondichtern auf. Möge er auch im 2. Vierteljahrhundert blühen, wachsen und gedeihen!

Graz. Theaterdirektor Julius Grevenberg hat, wie schon erwähnt, den Konkurs angesagt. Künstlerisch ideal strebend ist er das Opfer allgemeiner schlechter wirtschaftlicher Verhältnisse und eines durch seinen Vorgänger und durch die Kinos verderbten Geschmackes der Menge geworden. Die Stadtgemeinde Graz als Besitzerin der beiden Bühnen führt nun unter artistischer Leitung Grevenbergs in eigener Regie die Theater bis zum Schluße der Spielzeit fort, wodurch bis dahin die Existenzen der sämtlichen Bühnenmitglieder sicher gestellt sind. Über die Art des Bühnenbetriebes in nächster Spielzeit wurden noch keine Beschlüsse gefaßt. J. Sch.

Hamburg. Der hiesige Tenorist Henry Wormsbächer, der seit Anfang dieser Saison bereits mit Erfolg in Hamburg, Hamm i. W., Nürnberg, Lübeck, Danzig, Trier, Frankfurt a. M. Bochum und Oldenburg gesungen hat, ist noch u. a. für Köln, Düsseldorf, Aachen, Magdeburg, Gießen, Cassel etc. verpflichtet worden.

Köln. Eugen d'Alberts neueste Oper „Die toten Augen“, Text von Marc Henry und Hanns Heinz Ewers, wurde vom Kölner Stadttheater zur Uraufführung für den Anfang der nächsten Saison erworben.

Leipzig. Für die am 4. Januar 1914 geplante Erstaufführung des Parsifal im Leipziger Stadttheater ist es dem Intendanten Martersteig gelungen, in Max Klinger eine allererste Kraft für

den gesamten szenischen Entwurf zu bekommen. Regisseur ist Dr. Lert. Den Parsifal singt Urlus, den Amfortas Kase, die Kundry Frau Rüsche-Endorf. In dem um seiner herrlichen Stimmen berühmten Thomanerchor ist eine ideale Vertretung der Knabenchöre vorhanden. Um den Weihecharakter des Werkes zu wahren, ist vorgesehen, daß alljährlich nur wenige festliche Aufführungen stattfinden.

Sondershausen. Das älteste Mitglied der fürstl. Hofkapelle, Musikdirektor Ernst Martin, ist im Alter von 71 Jahren gestorben. Der Verstorbene, lange Jahre im Corbachquartett als Geiger und als Lehrer am fürstl. Konservatorium der Musik mit großen Verdiensten tätig gewesen, erfreute sich vieler Beliebtheit und nicht gewöhnlichen Ansehens. Er galt als ungemein tüchtiger Musiker, absolut sattelfest und belesen. Seit Prof. Corbach als Hofkonzertmeister abtrat, leitete Ernst Martin auch die Abendkonzerte der Hofkapelle im Loh während des Sommers. G. T.

Wien. Im österreichischen Unterrichtsministerium wurde die vor einigen Jahren aufgelassene Musikabteilung wieder neu errichtet. An die Spitze der Abteilung, der jetzt wieder alles untersteht, was nur irgendwie mit der Musik zusammenhängt, wurde Sektionsrat Dr. Karl Ritter v. Hartel berufen.

Wolfenbüttel. Obermusikmeister Garbe gibt auch diesem Winter mit seiner bedeutend verstärkten Kapelle im Stadttheater hervorragende Konzerte. Als Solisten wirkten bis jetzt mit Elsia Playfair, Hofopernsängerin G. Kappel-Hannover, und Bodmer (Baß)-Braunschweig. Der Dirigent erzielte die größten Erfolge mit der 6. Sinfonie (Pastorale) von Beethoven und Tschaikowsky (Pathétique).

Neue Klaviermusik

Charles Mayer: 20 ausgewählte Etüden. Herausgegeben von Willy Rehberg (Steingräber 1.50 M.)
Mozart: Klavierkonzert in Cdur (Köchel 503) für 2 Klaviere bearbeitet und mit Fingersatz versehen von Willy Rehberg (Steingräber 1.40 M.)
Emil Söchting op. 122: Zwei Klavierstücke (Heinrichshofen. Magdeburg, einzeln 1 M. und 1.20 M.)
— op. 128: Drei instruktive und leichte Rondos (Heinrichshofen, einzeln je 1 M.)
Hans Harthan: 6 Morceaux (Carisch und Jänichen. Mailand 2. 50 M.)
Cajani: 8 petits Morceaux (Verl. wie vorher. 2 Hefte je 2 M.)
Edoardo Serpieri: Domanda (Verl. wie vorher. 1.30 M.)
— Risposta (Verl. wie vorher. 2 M.)
Ricci Signorini: A. Nervi. (Verl. wie vorher. 3 M.)
Karl Kämpf op. 33: Zwei Nachtstücke 2.50 M.
— op. 35: 4 Idyllen (Otto Jonasson-Eckermann, Berlin 3 M.)
Joh. Ludw. Krebs: Toccata in Amoll, für Klavier bearbeitet von August Stradal (Schuberth & Co. Leipzig 1. 50M.)

Die Mayerschen Etüden stammen aus dessen Neuer Schule der Geläufigkeit. Augenscheinlich hat der Herausgeber seine Auswahl so getroffen, daß die gewöhnlich stiefmütterlich bedachte Linke auch zu ihrem Rechte kommt. Der originelle Fingersatz ist oft durch moderne Möglichkeiten ergänzt, die sich alle recht gut spielen und bei aller Natürlichkeit den instruktiven Zweck erkennen lassen, dem sie dienen. Wer nach einer Ergänzung zu Czernys Schule der Geläufigkeit sucht und gleichzeitig Wert darauf legt, daß das Instruktive der Etüde sich hinter einem angenehmen Klangbilde verbirgt, der wird gern zu dieser Neu-Ausgabe greifen. Auch das Mozartsche Klavierkonzert wird für Unterrichtszwecke sehr willkommen sein. Rehberg hat alle Verzierungen als Fußnoten genau ausgeschrieben, für das erste Klavier den Fingersatz bezeichnet und durch reichliche Instrumentationsangaben im zweiten Klavier den Klangcharakter der Orchesterbegleitung angedeutet. Die Stücke von Söchting, Harthan und Cajani wollen augenscheinlich gleichfalls dem Unterrichte dienen. Es sind leichte bis mittelschwere Stimmungsbilder, die sich im Charakter der guten Salonmusik bewegen und die bei Harthan und Cajani kurze programmatische Überschriften tragen. Von den beiden etwas schwierigeren Serpierischen Stücken ist das zweite weitaus das wertvollere. Es zeigt zwar auch, wie die allermeisten neuitalienischen Klavierkompositionen überhaupt, eine gewisse Süßlichkeit, aber doch nicht in dem

aufdringlichen Maße wie das erste. Überragt werden sie beide von der Sammlung A. Nervi. Hier macht eine interessante, immer wohlklingende Harmonik einen großen Teil des Wertes aus. Zwar erfordern die fünf Stücke dieses Albums mitunter einen ziemlich sattelfesten Spieler, aber im großen und ganzen sind sie doch so pianistisch erfunden, daß sie sich leichter spielen, als es scheint. Noch einen Grad höher ihrem inneren Werte nach stehen die Nachtstücke und die Idyllen Kämpfs. Die Thematik ist prägnant im Ausdruck und gefällig im Klang, der Klaviersatz wohlklingend und vornehm. Zum Schluß sei auf Stradals ganz ausgezeichnete Klavierbearbeitung der Krebsschen Toccata empfehlend hingewiesen. Die Art, wie Stradal solche Aufgaben erledigt, ist zur Genüge bekannt. Gewiß läßt sich mancherlei gegen solche Bearbeitungen geltend machen, und in weitaus den allermeisten Fällen geht mit der Übertragung auf ein anderes Instrument tatsächlich ein größerer oder geringerer Verlust von Ausdruckswerten Hand in Hand. Aber auf der anderen Seite soll man doch auch nicht die propagierende Wirkung solcher Arrangements unterschätzen. Wer von denen, die nicht selbst Orgelspieler sind, hat denn überhaupt jemals ein Krebssches Werk unter den Fingern gehabt? Wer hat auch nur eins gehört? Durch die Bearbeitung Stradals lernen die Pianisten doch wenigstens einmal etwas von diesem Schüler Bachs kennen, und wem die Toccata Vergnügen macht, dem steht es ja nebenher immer noch frei, sich einmal in das Original zu vertiefen. Wert ist sie es schon. Artur Liebscher

---

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Schuberth & Co. in Leipzig:

Söchting, Emil, op. 131. Aus der Winterszeit. Zehn instruktive Stücke für die Jugend für Piano à 2ms. No. 1. Am Kamin (Großmutter erzählt Märchen). No. 2. Schneeröschen (Ländler). No. 3. Spinnerlied (Lied ohne Worte). No. 4. Wirbelnde Flocken (Kleine Studie). No. 5. Auf der Rodelbahn (Valsette). No. 6. Knecht Ruprecht (Marsch-Humoreske). No. 7. Am Weihnachtsmorgen (Fantasie). No. 8. Sylvesterläuten (Notturno). No. 9. Kindermaskenball (Intermezzo). No. 10. Schneeglöckchens Erwachen (Lyrisches Tonstück). à M. —.75.

— Daraus für Piano à 4ms: No. 6. Knecht Ruprecht (Marsch-Humoreske) M. 1.—.

— op. 133. Für die kleine Welt. Ein Kinder-Album. 20 Klavierstücke für die Jugend Heft I und II à M. 1.—.

Stradal, Aug., Bearbeitungen für Pianoforte à 2ms: J. S. Bach, Präludium und Fuge (A moll) für die Orgel M. 2.50.

Kommissionsverlag von N. Simrock, G. m. b. H. in Leipzig:

Rosetti, C., op. 15 Capricietto pour Piano M. 1.—.

Schwarz, Otto, Kapellmeister; Das Opernstudium. Repertoire der verschiedenen Stimmfächer. Praktische Winke für Lernende und Lehrende.

Verlag von Albert Stahl in Berlin:

Dessoir-Album. Eine Sammlung von Liedern aus alter Zeit, Kinderliedern und Volksweisen herausg. von Susanne Dessoir und Bruno Hinze-Reinhold.

Süddeutscher Musikverlag G. m. b. H. in Straßburg i. E.:

Mothes, Curt, Sieben Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. M. 2.50.

Müller-Sinzig, Irmgard. Aus der Maienzeit. 5 Lieder. op. 9. Erinnerung. Op. 11. Liedchen von Frühling und Liebe. Op. 12. Ständchen. Op. 14. Altdeutsches Minnelied. op. 15. Nur einmal möcht' ich dir noch sagen.

Primmers, Adolf, op. 31. Am Klavier. Für eine mittlere Singstimme mit mit Klavierbegleitung M. 1.50.

Verlag von Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H. in Berlin-Großlichterfelde:

Battke, Max, op. 14. Primavista-Lieder. Zum Gebrauch in Schulen und Konservatorien. Klavierausgabe geh. no. M. 2.50. Geb. no. M. 3.75. Stimmhefte no. M. —.50

Herrmann, Willy und **Franz Wagner,** Ein- und mehrstimmige Lieder mit Klavierbegleitung zum Gebrauch an Schulen herausg. Klavier-Part. no. M. 2.— Stimmheft no. M. —.60.

Constantin Wild's Verlag, Sep.-Cto., Leipzig:

Wirth, Moritz, Der Ring des Nibelungen als Wotansdrama. Brosch. M. 2.—.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 15. Februar, nachmittag 1/2 2 Uhr:

M. Reger: Einleitung und Passacaglia aus op. 63. Joh. Seb. Bach: Gethsemane. G. Schreck: „Mit der Liebe heißem Sehnen." G. Göhler: 3 Knabenchöre: Invocavit; Reminiscere; Oculi. F. A. Valotti: O vos omnes.

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)

Sonnabend den 15. Februar 2 Uhr:

1. Jimenez de Antequera: Batalla del sesto tono (Orgel). 2. T. L. da Vittoria: Et incarnatus und Crucifixus. 3. Claudio de Monteverde: Sinfonia. 4. G. P. da Palestrina: Stabat mater, achtstimmig (herausgegeb. von Richard Wagner).

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma: Rob. Forberg in Leipzig bei, auf den wir unsre Leser besonders aufmerksam machen.

Die nächste Nummer erscheint am 20. Febr.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 17. Febr. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 8

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 20. Febr. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Achtzehntes Gewandhauskonzert

R. Wagner: Trauermusik aus der „Götterdämmerung"; Vorspiel und Stücke des ersten und dritten Aktes aus „Parsifal"

Zum Gedächtnis Richard Wagners, gestorben am 13. Februar 1883. Der Abend begann mit einem der gewaltigsten, erschütterndsten Stücke, die der vor dreissig Jahren geschiedene Meister geschrieben hat: der Orchester-Totenklage nach Siegfrieds Tod. Dies Fragment wirkt auch ohne die Szene. Ein Held ist dahingegangen, dessen Grösse und Urkraft nicht seinesgleichen hat und haben wird. Und diese Töne erzwingen den Schmerz um Unwiederbringliches. Das war die glücklichste Wahl zum Andenken an Wagners Sterbetag. Denn auch er ist ein solcher Held gewesen. Das ungeheuerste Ringen nicht nur mit dem Leben sondern auch mit der Kunst ist hier zu glänzendem Siege geführt worden.

Richard Wagner war einer der allergrössten Künstler, weil er die Kunst nach *seinem* Können richtete. Sonst ist es umgedreht: das Können richtet sich nach der Kunst. Alle die Tausende dichten und komponieren im Banne des Überlieferten. Die Besten schaffen sich innerhalb dieses Kreises ihren eigenen Stil. Einige gehen über ihn hinaus und suchen und finden manchmal Neuland. Das war bisher das Seltenste. Aber noch nicht dagewesen in der Geschichte der Literatur und der Musik war es, dass ein Künstler *die Kunst gezwungen hat, sich nach seinem Wesen umzuwandeln*, und diese in der Tat *einzige* Kunst mit ungeheuerlicher Willenskraft noch bei seinen Lebzeiten hat triumphieren lassen.

Den zweiten Teil des Abends füllten die Bruchstücke aus „Parsifal" (mit den Herren Kase und Zoller vom Stadttheater als Solisten). Wer das Werk im Bayreuther Feststpielhause gesehen hat, konnte trotz der ausgezeichneten Ausführung unter Prof. Nikisch nur matte Eindrücke erhalten. Denn beim „Parsifal" ist nicht nur die Ganzheit, sondern auch die szenische Darstellung unerlässlich. Tiefere Wirkungen müssen im Konzertsaal ausbleiben. Wagnersche Szenen, und ganz besonders die Parsifal-Szenen, ohne Bühne können einzig aus dem Gesichtspunkte der Propaganda gebilligt werden.

Der grosse Saal des Gewandhauses war in Hauptprobe und Konzert ausverkauft. ♯

Die ersten Jugendwerke F. Liszts

Eine Studie von **August Stradal**

Trotzdem wir in der vorjährigen Saison den hundertsten Geburtstag Liszts feierten, so ist doch noch immer nicht das volle, eingehende Verständnis für die Werke des Meisters erstanden. In meinem letzten Aufsatze über die Klavierschulen der Konservatorien betonte ich, daß eigentlich immer dieselben zwölf sattsam bekannten Kompositionen Liszts gespielt werden, wobei ich mir erlaubte zu bitten, daß man sich einmal das Verzeichnis der Lisztschen Werke ansehe.

Obgleich Liszt schon 26 Jahre tot ist, sind wir über gewisse Jugendwerke des Meisters vollständig im Unklaren, wobei ich die schwere Befürchtung aussprechen muß, daß vielleicht überhaupt keine vollständige Klärung in dieser Angelegenheit eintreten wird. Meines Wissens sind die Jugendarbeiten Liszts nur in der großen Lisztbiographie Lina Ramanns eingehend besprochen worden, während alle ihr nachfolgenden Liszt-Biographien diese Jugendkompositionen gar nicht berühren oder doch nur streifend erwähnen.

August Göllerich hat ein großes Verdienst, indem er seiner Liszt-Biographie*) ein eingehendes und sorgfältigst zusammengestelltes Verzeichnis der Lisztschen Kompositionen beifügte. Ferruccio Busoni beschäftigte sich ebenfalls in seinen Vorbemerkungen mit den Jugendwerken Liszts (Band I Pianofortewerke, Franz Liszts Musikalische Werke, herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung bei Breitkopf u. Härtel, Leipzig). Leider ist aber das Verzeichnis Göllerichs kein chronologisches. Wohl scheidet er durch einen gesperrten Druck die ungedruckten von den bereits edierten Werken. Es ist aber bei den in gesperrtem Drucke hervorgehobenen Werken durch Zeichen nicht zu ersehen, ob die ungedruckten Werke noch irgendwo vorhanden sind oder verloren gingen; denn es gibt noch ungedruckte Manuskripte Liszts, die vorhanden sind. Eine Scheidung dieser Werke im Verzeichnis wäre also empfehlenswert. Lina Ramann hat jedem der 3 Bände ihrer Liszt-Biographie ein chronologisches Verzeichnis der Werke Liszts beigefügt.

Ich will nun das Resultat meiner Studien, was die Jugendarbeiten Liszts anbelangt, niederlegen. Ich füge aber gleich hinzu, daß hier nicht der Raum ist, um alles

*) F. Liszt von August Göllerich. Berlin, Marquardt & Comp.

eingehend zu besprechen, wobei ich bemerke, daß auch Irrtümer unterlaufen können. Vielleicht wird später einmal Viribus unitis Licht in diese Angelegenheit kommen.

Ich interpellierte L. Ramann, aus welchen Quellen sie Aufschlüsse über die verloren gegangenen Jugendwerke Liszts erhalten habe, worauf sie erwiderte, daß Liszt selbst ihr die verloren gegangenen Arbeiten nannte. Bei dem kolossalen Gedächtnis, das Liszt hatte — er spielte uns Schülern einmal eine kleine Etude von Moscheles auswendig vor, welche er seit seiner Jugendzeit, also 50 Jahre lang, nicht gespielt hatte — ist wohl kaum zu glauben, daß ihm ein Gedächtnisfehler passierte. Freilich ist oft das Gedächtnis bei Erinnerung der eigenen Werke nicht so fest wie bei fremden Werken.

Lina Ramann führt im chronologischen Verzeichnis folgende Jugendkompositionen als verloren gegangen an: Tantum ergo (komp. 1822, Manuskript verloren), Don Sancho Operette (komp. 1824, Manuskript verbrannt), Grande Ouverture komp. 1825 (?) für Orchester (Manuskript verloren), Sonate für Klavier (komp. 1825 ? Manuskript verloren), Konzert Amoll für Klavier und Orchester (1827 ? Manuskript verloren), Symphonie révolutionnaire, Entwurf (komp. 1830, Manuskript verloren), Fantasie symphonique für Klavier und Orchester über Themen von Berlioz (komp. 1834, Manuskript verloren), Duo für 2 Klaviere (Thema zu Mendelssohn, Manuskript verloren).

Das ist eine stattliche Reihe von Verlusten.

Freilich irrt L. Ramann ab und zu. Das Manuskript der Don Sancho-Operette ist vorhanden und liegt im Archive der großen Oper in Paris. Man glaubte nämlich früher, daß bei dem Brande des Archives der Hofoper in Paris das Manuskript dieser Operette mit verbrannt sei. Der Nachfolger (1899) Nuitters in der Leitung des Archivs der großen Oper in Paris, Charles Théodore Malherbe, fand aber im Archive das Manuskript Don Sanchos und stellte es der großen Liszt-Ausgabe (Breitkopf & Härtel) zur Verfügung. Prof. Berthold Kellermann übernahm die Durchsicht dieses Werkes und erklärte, daß diese Operette zur Aufnahme in die große Liszt-Ausgabe nicht geeignet sei. Ich glaube aber, daß es gut wäre, die Ouverture und irgend eine Szene aus dem Werke in die Liszt-Ausgabe aufzunehmen, da es doch hochinteressant wäre, irgend etwas aus diesem Jugendwerke Liszts zu kennen.

L. Ramann nennt weiter in ihrem chronologischen Verzeichnis die Grande Ouverture. Diese dürfte aber vielleicht die Ouverture zum Don Sancho sein. Also vielleicht kein Verlust!

Über die verlorene Sonate und das Konzert Amoll kann ich leider nichts berichten, da es bis jetzt nicht gelang, diese ausfindig zu machen. Der Entwurf der Symphonie révolutionnaire (komp. 1830) soll verloren gegangen sein. L. Ramann schreibt darüber (I. Band Franz Liszt als Künstler und Mensch, Breitkopf u. Härtel, Seite 147): „Die Skizze der Symphonie révolutionnaire ist verloren gegangen, ein Motiv aber von entschieden ungarischem Gepräge, trotzig und ritterlich, ging in seinen ‚heroischen Marsch‘ (Dmoll), sowie in seine sinfonische Dichtung ‚Hungaria‘ über, in welcher es verarbeitet zu den Hauptmotiven gehört“. Das ist nicht richtig. Aus der Skizze der Symphonie révolutionnaire entstand in der großen Weimaraner Periode Liszts die sinfonische Dichtung „Heroide funèbre“ (Heldenklage). Man vergleiche meine Bemerkungen über die Transformation der Symphonie révolutionnaire in die Gestalt der Heroide funèbre in meinen Aufsätzen: Liszts Einfluß auf seine Zeitgenossen und Nachfolger (Neue Zeitschrift für Musik, 31. Mai 1902) und Liszts Mazeppa-Werke (Neue Zeitschrift für Musik Heft 42, 1911). Liszt sagte mir selbst, daß die Symphonie révolutionnaire in die Heroide funèbre überging, und bezeichnete mir auch einige Themen, die aus jener in diese herüber kamen. Allerdings ist es richtig, daß die sinfonische Dichtung „Hungaria“ aus dem „heroischen Marsch“ entstand. Der heroische Marsch steht aber in gar keiner Verbindung mit der Heroide funèbre.

Es liegt mir vor die Biographie: „Franz Liszt, Sein Leben und Wirken aus nächster Beschauung dargestellt“ von Gustav Schilling (Verlag von A. Stoppani, Stuttgart 1844). Diese Liszt-Biographie existiert nicht mehr im Musikalienhandel. Schilling schreibt „Liszt will eine Symphonie révolutionnaire schreiben, deren Themen aus einem Hussitenlied, einem evangelischen Chorale und der Marseillaise zusammengesetzt sein sollen“. Derselbe Dr. Gustav Schilling schreibt in seiner nicht mehr im Musikalienhandel befindlichen „Encyclopaedie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst“ (Stuttgart, Verlag von F. H. Köhler 1837): „Mittlerweile kam das Jahr 1830. Liszt sah die Revolution der 3 Tage; er faßte die Idee, eine Symphonie révolutionnaire zu schreiben. Man kann also leicht denken, welche Wendung seine Kunst genommen hatte oder zu nehmen drohte; wird über sie ganz einig, wenn man seine neuesten Werke: „Apparitions“, die Harmonies poétiques et religieuses, nicht zu verwechseln mit der späteren Sammlung gleichen Namens „Funerailles“, „Benediction de Dieu dans la solitude“, „Invocation etc. etc. zur Hand nimmt.“ Hier sei auch Dank Herrn Kommerzienrat Felix Siegel (J. Schuberth & Co., Leipzig) gesagt, welcher die Güte hatte, mir die Encyklopädie Schillings, ein sehr seltenes Werk aus dem Jahre 1837 zu schenken.) Schilling erwähnt überall nur einen Entwurf der Symphonie révolutionnaire.

Als weiter verloren gibt L. Ramann das Manuskript von Liszts Phantasie Symphonique über Themen von Berlioz für Klavier und Orchester an. (Ein empfindlicher Verlust!)

Schilling zählt aber diese Fantasie in seiner oben genannten Liszt-Biographie (vom Jahre 1844) unter den erschienenen Werken auf. (Im Nachtrage der Biographie) leider nennt er nicht den Verleger.

Nach den Berichten der „Caecilia“ XIX. Band 1837 „Paris im Januar“ und Gazette musicale de Paris 1837 Nr. 52: „Conzert de A. M. Berlioz et Liszt“ hat Liszt in dem Berlioz-Konzert nicht allein seine Bearbeitungen „Hinrichtungs-Marsch“ und „Ballscene“ aus Berlioz Phantastischer Symphonie, sondern auch die Phantasie Symphonique über Themen von Berlioz für Klavier und Orchester mit großem Erfolge gespielt.

Liszt spielte seine Bearbeitung der zwei Sätze aus der fantastischen Sinfonie oft. Ich besitze folgendes Programm aus Wien: „Soirée musicale des Franz Liszt zum letzten Mahle vor seiner Abreise, Freitag den 25 May 1838, um 10 Uhr Abends im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde“. Liszt spielte damals: Ouverture zur Oper Wilhelm Tell, Rondeau fantastique: Jo que sey, el contrabandista, Fragmente de la Symphonie fantastique de Berlioz (I. Szene du bal, II. Marche de supplice) und seine Bearbeitungen der Schubert-Lieder „Sei mir gegrüßt“, „Erlkönig“, „Die Post“. Staudigl, A. Titze u. Professor Lewy

wirkten in dem Konzerte mit. Ich erwähne dieses nebenbei, da das alte Programm sehr interessieren dürfte.

Göllerich nennt in seinem Verzeichnis unter den Werken für Klavier und Orchester: Fantasie über „Fischerlied“ und „Räuberlied“ aus Lelio von Berlioz.

Da Berlioz während seines Aufenthaltes in Italien (von Nizza nach Rom zurückgekehrt) 1831 das Werk „Lelio“ als Fortsetzung der Symphonie phantastique komponiert hat, ist es möglich, daß Liszt schon 1834 die Phantasie symphonique komponierte, obgleich Berlioz 1835 gerade das Fischerlied umgearbeitet hat.

Schilling schreibt in seiner oben genannten Encyklopädie aus dem Jahre 1837: „Die Fantasie symphonique über Themen von Berlioz componirte Liszt 1834 während seines Aufenthalt's zu La Chenaise beim Abbé de la Mennais*), den er mit Stolz seinen Lehrer nennt. Sie bietet die unerwartetsten, herrlichsten Effekte dar in den Versetzungen. Die kühnen und oft ganz neuen Verbindungen der Harmonie beurkunden eine sehr tiefe Kenntnis, und dieses einzige Stück allein schon, das aber auch theilweise für sein bestes gehalten wird, beweist, daß der bewunderungswürdige Pianist einen hohen Rang unter unseren heutigen, namentlich französischen Instrumentalisten einnehmen könnte, wenn er wollte. Er ist jetzt erst 25 Jahre alt usw. usw.“

Weiter verzeichnet L. Ramann als verloren gegangen ein Duo für 2 Klaviere nach einem Thema von Mendelssohn. Schilling erwähnt dieses in seiner Liszt-Biographie unter den erschienenen Werken. Jedoch führt er das Werk in seiner Encyklopädie an, ohne zu bemerken, ob es erschienen ist. Er schreibt aber im selben Werke „Als Liszt neulich (Dec. 1835) im Hotel de Ville ein Duo mit seiner jungen Schülerin Mademoiselle Viol vortrug, spielte er mit solcher Leidenschaft und innerer Anstrengung, daß er nach einem anhaltenden Aufwand von Feuer und Ausdruck der Ermattung unterlag und ohnmächtig an seinem Instrumente niedersank.“ Vielleicht war es dieses 1834 oder 1835 komponierte Duo nach Themen Mendelssohns.

Hier berichtige ich den Irrtum Ramanns (chronologisches Verzeichnis), da sie angibt, daß das Manuskript der Bearbeitung der Berliozschen Sinfonie „Harold en Italie“ verloren ging. Das Manuskript hatte zuerst Fr. Hofmeister und wollte es verlegen. Es kam aber nicht dazu. Später wurde die Bearbeitung bei Schott (Mainz) gedruckt.

Was die Bearbeitung der Berliozschen Ouverture du Roi Lear anbelangt, so sagt Ramann, daß das Manuskript verloren ging. Die Firma Hofmeister wollte auch diese Bearbeitung drucken und hatte diese auf der 2. Seite der ersten Ausgabe der Hugenotten-Fantasie als „unter der Presse befindlich“ bereits angezeigt; es kam aber nicht dazu. Vielleicht liegt die Bearbeitung im Archive des Hofmeister-Verlages.

Nun kommen wir zu den opus-Zahlen der ersten Werke Liszts, bei welchen Zahlen eine wahre babylonische Konfusion herrscht, die daraus resultierte, daß jedenfalls nicht Liszt selbst, sondern die verschiedenen Verleger nach den, bei ihnen der Reihe nach erscheinenden Werken, die Zahlen bestimmten. Schilling (Liszt-Biographie, Verzeichnis der Kompositionen Liszts) (1844) nannte folgende opus-Zahlen: Etudes en 12 Exercices op. I, Apparitions op. II, Harmonies poétiques et religieuses op. III, Trois morceaux de Salon op. V (es fehlt also schon op. IV), Grande Valse di bravura op. VI, Reminiscences des Puritaines op. VII, Reminiscences de la Juive op. IX (op. VIII fehlt), Tres Airs suisses op. X, Hugenotten Fantasie op. XI, chromatischer Galop op. XII, Lucia Fantasie op. XIII. Dann hören die opus-Zahlen auf. Wir kommen später noch auf sie zurück.

Die Jugendetuden Liszts wurden zuerst in Marseille (komp. 1826, gedruckt 1827) bei Boisselot und nicht, wie R. Schumann bei Besprechung der Grand Etudes hervorhebt (Neue Zeitschrift für Musik) in Lyon gedruckt. Das Titelblatt lautet: „Etude pour le Piano Forte en quarante-huit Exercices (48 Studien), dans tous les Tons Majeurs et Mineurs composés et dédiés à Mademoiselle Lidie Garella par Le jeune Liszt, en quatre Livraisons contenant douze Etude chaque. Oeuvre: 6, A Paris, chez Dufant et Dubois, Editeurs de Musique, Rue de Gros Chenèt N: 2 et Boulevard Poissonniere N: 10 chez Boisselot, Editeur de Musique à Marseille, Propriété de Boisselot.“

Es ist merkwürdig, daß das Werk Etude (in der Einzahl) heißt, auch interessant ist es, daß im Titelblatt 48 Studien in allen Tonarten (jedes Heft 12 Etuden enthaltend) angegeben sind, wo doch nur 12 Etuden in dieser Boisselotschen Ausgabe sind. Interessant ist auch das op. VI!

Dieselben Etuden wurden später bei Fr. Hofmeister in Leipzig verlegt. Diese Ausgabe hat folgendes Titelblatt: „Etudes pour le Piano en douze Exercices composés par F. Liszt Oeuvre I Travail de Jeunesse, Leipzig chez Fr. Hofmeister.“ Diese wurden später von Liszt umgearbeitet und es entstanden daraus die zuerst bei Haslinger, später bei Breitkopf & Härtel erschienenen Grandes Etudes transcendantes. Die Haslinger-Ausgabe kündigt im Titelblatt 24 Etuden an!!

Also op. VI! 48 Etuden, dann 12 Etuden, später sogar 24 Etuden, wo doch in jeder Sammlung nur 12 Etuden sind. Dieselben Etuden haben zuerst bei Boisselot op. VI, später bei Hofmeister op. I!!

Was zunächst das op. VI der Boisselot-Ausgabe anbelangt, so dürfte sich dieses auf folgende Weise erklären. Das op. VI dürfte Liszt, der damals noch von seinem Vater, der über alles genau ein Tagebuch geführt haben soll, gehütet und geleitet wurde, selbst angegeben haben und zwar in ganz richtiger Weise, da 5 Werke, wovon nur das Allegro di bravura gedruckt war (und zwar als op. IV) den Etuden, was die Kompositionszeit anbelangt, voran gingen. (Tantum ergo, Impromptu, Don Sancho, Allegro di Bravura [op. IV stimmt auch], Sonate). Daß das Titelblatt der Boisselot-Ausgabe 48 Studien ankündigt und nur 12 bringt, dürfte sich so erklären: Entweder wollte Liszt 48 Studien schreiben, wozu er aber nicht kam, indem es bei den 12 Etuden blieb, oder er hat tatsächlich 48 Etuden geschrieben, die aber verloren gingen. Das letztere ist wohl kaum anzunehmen, da Adam Liszt mit Sorgfalt über den Werken seines Sohnes wachte. Es wäre das nicht so merkwürdig, wenn die spätere Haslinger-Ausgabe 1838/39 nicht 24 Etuden im Titelblatt verzeichnen würde, wo doch nur 12 Etuden auch in dieser Ausgabe sind.

Vielleicht hat Liszt schon Skizzen zu den anderen Etuden gehabt, zu deren Ausführung es aber nicht kam. Der erste Anstoß bei den Werken Liszts reicht oft bis in die Jugendzeit zurück. Vielleicht waren schon Skizzen der Ab Irato Etude, der 3 Etuden Desdur, Asdur und

*) Die Schreibweise de la Mennais ist nicht richtig. Der Abbé hieß „de Lamennais“.

Fmoll, der Waldesrauschen und Gnomenreigen-Etuden damals schon irgendwie vorhanden. Wer hätte dann gedacht, daß aus der kleinen Dmoll Terzen-Etude (1826) die große Mazeppa-Etude und sinfonische Dichtung gleichen Namens erwachsen konnte? Oder aus der kleinen Berceuse, die spätere umfangreiche Berceuse (Desdur) oder aus den alten ersten Harmonies poétiques et religieuses der spätere große Pensée des morts. Daß die Zahl 24 bei den Etudes transcendantes erscheint, spricht für meine Annahme, die natürlich nur Hypothese sein kann.

Das op. I im Titelblatt der douze Etuden der Hofmeister-Ausgabe dürfte sich so erklären.

Busoni schreibt in seinen Vorbemerkungen zu diesen Etuden (große Liszt-Ausgabe Breitkopf & Härtel): „Daß Hofmeister dieses nämliche Etudenheft als op. I veröffentlichte, beweist, daß es die erste in Deutschland publizierte Arbeit Liszts gewesen".

Das scheint nach folgendem nicht richtig zu sein.

Ich besitze ein erstes Exemplar der grande Fantaisse dramatique Reminiscences des Hugenots pour le Pianoforte (composée et dédiée à Madame la Comtesse M. D'. A. (d'Agoult) par Liszt, erschienen 1839 bei Hofmeister (Leipzig). Auf der zweiten Seite dieser Ausgabe ist folgendes gedruckt: „Oeuvres Pour le Piano, composées par F. Liszt publiées par Fréderic Hofmeister A Leipzig.

Apparitions (Livre I No. 1 in Fis, No. 2 in Amoll).

Grandes Fantaisies dramatiques No. I. Reminiscences des la Juive, Fantaisie brillante (avec Vignette) op. 7 No. II, Reminiscences des Huguenots.

Grande Fantaisie dramatique oe. 11.

Harmonies poétiques et religieuses (dédiées à Nr. A. de Lamartine).

Trois Morceaux de Salon (Oe. 5).

No. I Divertissement sur la Cavatine de Pacini.

No. II Fantaisie sur deux Melodies suisses.

No. III Rondeau fantastique sur un Thème espagnol (El Contrabandista).

La Rose. Poesie de Schlegel. Musique de Francois Schubert arr.

Grande Valse di Bravura oe. 6.

Grande Galop chromatique."

Darunter ist gedruckt:

„Sous Presse pour paraître incessament"*)

Grandes Etudes

Harold. Seconde Sinfonie de H. Berlioz. Partition de Piano.

Impressions et Poésies.

Douze Melodies de Fr. Schubert, traduites pour Piano.

Ouverture des Francs Juges de H. Berlioz. Partition de Piano.

Ouverture de Roi Lear de H. Berlioz. Partition de Piano."

Das auf der zweiten Seite der alten Ausgabe der Hugenotten-Fantasie erschienene Verzeichnis enthält die 12 Etuden also nicht, vielmehr werden diese erst als unter der Presse befindlich annonciert. Freilich heißt es hier „Grandes" Etudes. Das Wort „Grandes" scheint aber ein Irrtum zu sein und sich selbstverständlich nicht auf die Grandes Etudes, die bei Haslinger erschienen sind, zu beziehen. Die Hauptsache ist eben, daß das oben genannte Verzeichnis viele Werke Liszts als erschienen anzeigt, die 12 Etuden aber nicht. Es sind daher die Jugendarbeit, die 12 Etuden erst nach der Hugenotten-Fantasie bei Hofmeister erschienen und sind diese nicht das erste Werk Liszts, wie Busoni in seinen oben zitierten Vorbemerkungen meint, sondern das 11. Werk des Meisters, das in Deutschland erschienen ist.

*) Unter der Presse befindlich, um sofort zu erscheinen.

Infolgedessen können die 12 Etuden bei Hofmeister erst nach der Hugenotten-Fantasie, nach dem Jahre 1839, also fast zugleich mit den Grandes Etudes bei Haslinger erschienen sein.

Da der Verlag Hofmeister wußte, daß die 12 Etuden ein frühes Jugendwerk Liszts, das schon 1826 bei Boisselot gedruckt war, sind, so scheint der Verlag in ziemlich unkritischer Weise damals op. I auf die Etuden gedruckt zu haben, zumal als es nicht mehr möglich war, op. VI darauf zu drucken, wie bei der Boisselot-Ausgabe dieser Etuden, da die vor den Etuden gedruckte Valse di Bravura im der Hofmeister-Ausgabe schon op. VI hatte. Da auch das oben genannte Verzeichnis auf 2. Seite der alten Hugenotten-Fantasie-Ausgabe die Bearbeitung der König Lear Ouverture von Berlioz als unter der Presse befindlich erklärt., so ist noch zu hoffen, daß sich diese Bearbeitung noch im Archive des Verlages Hofmeister vorfindet. Doch ist es immerhin möglich, daß auch die König Lear-Bearbeitung, wie die Harold-Sinfonie und Ouverture des Francs Juges, die später bei Schott erschienen sind. Impressions et Poésies, die als der Beginn des Album d'un voyageur (nicht mehr im Handel) bei Haslinger erschienen sind, in die Hände eines anderen Verlegers kam, der sie auch nicht druckte.

Wir haben nun bei den anderen gedruckten Jugendwerken Liszts folgende Opuszahlen:

Grande Fantaisie pour le Pianoforte sur la Tirolienne de l'Opera La Fiancée d'Auber op I chez Pietro Mechetti quondam (Paris chez E. Carlo Troupenas). Dieses Werk ist auch bei Schuberth & Comp. (Hamburg und Leipzig) erschienen.

Grande Fantaisie de Bravoure sur la Clochette de Paganini op. II Pietro Mechetti.

Impromptu sur des Themes de Rossini et Spontini op. III (Pietro Mechetti).

Allegro di Bravura (dédié à monsieur le Comte Thadé d'Amadé Chambellan de S. M. Empereur d'Autriche, Roi de Hongrie op. IV H. A. Probst, Leipzig.

op. V. erschien bei Schuberth & Comp., Leipzig und Hamburg,, und gleichzeitig bei Haslinger, Ricordi und Friedrich Hofmeister. a) Fantasie Romantique sur deux mélodies Suisses. b) Rondeau Fantastique sur un thême Espagnol (El Contrabandista). c) Divertissement sur la Cavatine de Pacini.

op. VI. Grande Valse di Bravura (Ausgabe Haslinger und Hofmeister & Schuberth).

op. VII. Reminiscences des Puritains, Schott, Mainz, und Ricordi.

op. VIII. La Pastorella dell' Alpi, Fantaisie sur des Motifs de Soirées Musicales de Rossini, Schott.

op. IX. Reminiscences de la Juive, Hofmeister, Schlesinger, Riccordi.

op. X fehlt.

op. XI. Reminiscences des Huguenots.

op. XII. Grand Galop chromatique.

op. XIII. Reminiscences de Lucia de Lammermoor.

Dann hören die Opuszahlen auf.

Diese Opuszahlen rühren nicht von Liszt her, die Verleger scheinen diese selbst bestimmt zu haben. Wir sehen hier, daß op. X fehlt. Auch ersehen wir, daß

das Verzeichnis der Opuszahlen, die ich nach dem alten mir vorliegenden Ausgaben machte, nicht mit dem Verzeichnis der Opuszahlen stimmt, welche Schilling im Nachtrage seiner Liszt-Biographie 1844 machte.

Die Opuszahlen haben aber für die chronologische Entstehung der Werke gar keinen Wert, da zwischen den einzelnen mit Opuszahlen gedruckten Kompositionen verschiedene Werke komponiert wurden, die später ohne Opuszahlen erschienen sind, z. B. die Bearbeitung der zwei Sätze aus der Phantastischen Symphonie, wozu auch die bei Mechetti erschienene L'Idee fixe, Andante amoroso d'après une Mélodie de Berlioz (die idée fixe aus der Phantastischen Symphonie) gehören. Ferner die Transkription von Schuberts „Die Rose". Die Ausgaben dieser Transkription bei Schuberth und Haslinger sind etwas verschieden, dann das ganze Album d'un voyageur*) (Haslinger), welches auch nicht mehr im Musikalienhandel zu bekommen ist, und so vieles andere.

Obgleich also die Fantaisie sur la Tyrolienne und auch die 12 Etuden (Hofmeister), beide die Opuszahl I aufweisen, sind sie nicht die ersten gedruckten und auch nicht die ersten komponierten Werke. Die Gestalt des Impromptu sur des Thêmes de Rossini et Bellini op. III und des Allegro di Bravura op. IV, zeigen deutlich sowohl, was den Geist, als die Technik anbelangt, daß sie vor dem 12 Etuden, die Fantasie sur la Tyrolienne op. I, daß sie entschieden nach den Etuden komponiert wurde.

Das erste gedruckte Werk ist entschieden das Impromptu op. III!! Dafür spricht auch der Umstand, daß es dem Grafen Thadée Amadé gewidmet ist, welcher nach dem Konzert, welches Liszt am 26. Nov. 1820 in der Wohnung des Grafen Esterhazy in Preßburg gab, durch eine Sammlung bewirkte, daß Liszt in Wien und später in Paris seine Studien fortsetzen konnte. Die Preßburger Zeitung schrieb am 28. Nov. 1820 über dieses Konzert: „Verflossenen Sonntag am 26. dieses in der Mittagsstunde, hatte der neunjährige Virtuose Franz Liszt die Ehre sich vor einer zahlreichen Versammlung des hiesigen hohen Adels und mehrerer Kunstfreunde, in der Wohnung des hochgeborenen Herrn Grafen Michael Eszterházy auf dem Klavier zu produzieren. Die außerordentliche Fertigkeit dieses Künstlers, sowie auch dessen schneller Überblick im Lesen der schwersten Stücke, indem er alles, was man ihm vorlegte, vom Blatt wegspielte, erregte allgemeine Bewunderung und berechtigt zu den herrlichsten Erwartungen." Eine Abschrift dieser Kritik wurde mir von dem Freunde Liszts, Herrn Stadtarchivar Johann Batka aus Preßburg, übermittelt.

Was die Ausgabe der Lisztschen Paganini-Etuden (die 4. liegt sogar in 3 Versionen vor) betrifft, so verweise ich auf meinen Aufsatz „Die Paganini-Etuden Liszts" (eine Studie „Neue Zeitschrift für Musik" 20. und 27. September 1899). Ich bemerke noch dazu: Im Jahre 1831, als die Cholera in Paris wütete, trat der damals schon hochberühmte N. Paganini zum erstenmal in Paris auf. Liszt hörte ihn damals zum erstenmal und sofort erwachte in ihm der Wunsch, der Paganini des Klaviers zu werden. Zur selben Zeit, als Paganini in Paris konzertierte, also im Jahre 1831, sind seine „24 Capricci per Violino solo, composti e dedicati ogli artisti" in Druck erschienen. Lina Ramann gibt als ersten Übertragungsversuch der Lisztschen Paganini-Etuden 1832 bis 1833 an. Da Liszt durch Paganini in so rasende Begeisterung versetzt wurde, daß von da an tatsächlich eine neue Wendung im Schaffen Liszts eintrat, so wird er wohl sofort den Übertragungsversuch der Paganini-Etuden gemacht haben und nicht bis zum Jahre 1833 gezögert haben. Wir können also den ersten Übertragungsversuch der Paganini-Studien in das Jahr 1831, höchstens in das Jahr 1832 verlegen.

*) Ich habe in der Saison 1911/12 in der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart, in zwölf Fortsetzungen das Album d'un voyageur besprochen und mit dem I année de pelerinage (La Suisse) verglichen, wobei ich zu ganz merkwürdigen Resultaten kam.

Nun gibt L. Ramann als Kompositionszeit der bei Haslinger erschienenen Bravourstudien Liszts nach Paganini 1838, als Zeit der Edition dieser Werke 1839 an. Das scheint nicht richtig zu sein. Das Titelblatt des Manuskriptes lautet so:

„Bravur-Studien
(oder wenn Freund Tobias Bravour-Etuden besser findet, so sollen sie halb französisch getauft werden)
(nach Paganinis
Capricen bearbeitet)
für Pianoforte
Fräulein Clara Wiek
K. K. Kammervirtuos
gewidmet
von
F. Liszt
Vienne, Tobias, Paris Schonenberger — London."

Ich habe das Titelblatt fast abgezeichnet. Das Titelblatt der ersten Ausgabe dieser Studien bei Haslinger lautet so:

„Etudes
l'Exécution transcendante
d'après Paganini
Bravourstudien
nach
Paganinis Capricen
für das Pianoforte bearbeitet
und der
Frau Clara Schumann geborenen Wieck
K. K. Kammervirtuosin
gewidmet
von
F. Liszt."

Liszt schrieb daher das Manuskript vor der Verheiratung der Clara Wieck. (Die Hochzeit der Clara Wieck mit R. Schumann fand 1840 statt.)
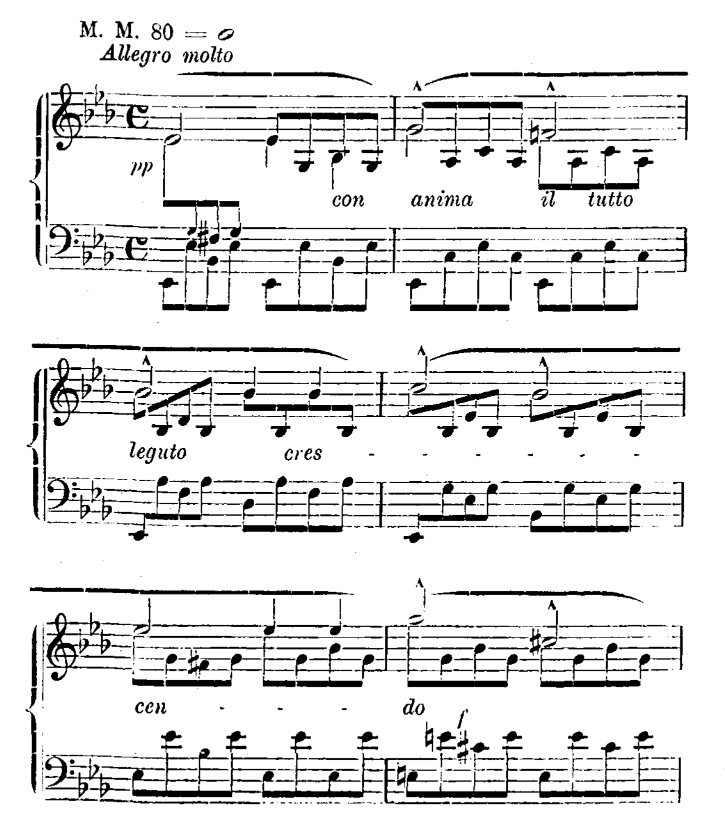
Da die gedruckte Ausgabe schon Frau Clara Schumann dediziert ist, so kann diese daher erst nach 1840 oder im selben Jahre erschienen sein. Es ist daher die Editionszeit, die L. Ramann (1839) angibt, nicht richtig.

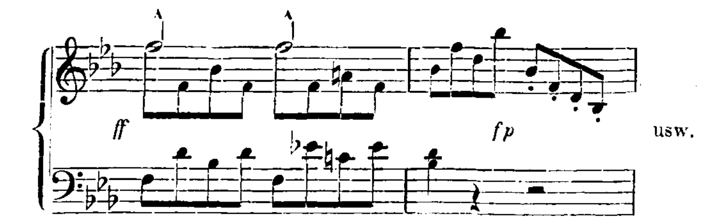
Auch folgendes erregt Bedenken. L. Ramann gibt die Entstehungszeit der Grande Fantasie sur la Clochette de Paganini mit dem Jahre 1834, also vier Jahre vor der Entstehungszeit der Bravourstudien nach Paganini an. Nun steht, was die Erfindung der technischen Mittel anbelangt diese Grande Fantaisie über den im Jahre 1838 geschriebenen Bravurstudien. Eine Eindämmung und Vereinfachung der Technik macht sich bei Liszt erst um 1848—1850 bemerkbar, wodurch der musikalische Hintergrund mehr hervortrat. Siehe Breitkopf-Ausgabe der Paganini-Etuden und Etudes transcendantes. Siehe I. année de pelerinage gegenüber dem Album d'un voyageur. Infolgedessen glaube ich, daß die Grande Fantaisie sur la chlochette einige Jahre später etwa 1839 erstanden ist.

Lina Ramann nennt das Jahr 1838 als die Entstehungszeit der Lisztschen Bearbeitung der Tell-Ouverture. Liszt spielte aber schon am 25. Mai 1838 diese Bearbeitung in Wien, wie ich früher nach dem noch vorhandenen Programm zeigte. Also wird die Tell-Ouverture-Bearbeitung schon etwas früher erstanden sein.

Obgleich ich versuche hier einige Irrtümer Ramanns, zu berichtigen, wobei ich möglicherweise auch nicht frei von Irrtümern bin, so will ich doch keineswegs das Werk Ramanns herabsetzen. Im Gegenteil halte ich es für das größte und bedeutendste und gewissenhafteste Werk, das über Liszt geschrieben wurde. Es ist und bleibt eine der besten biographischen Arbeiten. Die biographischen Nachfolger haben insbesondere, was die Werke Liszts anbelangt, nichts neues gebracht. Z. B. ziehe ich hervor: „Franz Liszt von Dr. Rudolf Louis" (Berlin, Bondi 1900). Das Werk ist geistreich, in schönem Stil und voll Liebe geschrieben. Was sagt uns aber Louis über die Jugendwerke: „Im Jahre 1826 erschien das op. I (das ist nicht richtig, die Boisselot-Ausgabe hat op. VI, wie ich oben schilderte) des jungen Musikers, zwölf Klavieretuden, mit welchen seine eigentliche Komponistenlaufbahn beginnt. Zwar waren schon vorher einige! Klaviersachen von ihm gedruckt worden, ja sogar als Opernkomponist hatte er, wie wir gesehen haben, vor dem Pariser Publikum bereits debutiert. Allein aus dem Umstande, daß Liszt die nun publizierten Etuden mit der Opuszahl I versah, können wir schließen, daß er jene früheren Werke, als ihm selbst nicht mehr genügende „Jugendarbeiten" ansah und sozusagen verleugnete." Wir wissen nun, daß Liszt die vor den Etuden geschriebenen Jugendarbeiten Impromptu op. III und Allegro di bravura op. IV nicht verleugnete, sondern bei Mechetti und Probst herausgab.

Das Thema des Allegro di Bravura ist bereits so schön und fast Schubertisch (natürlich kann damals Liszt kaum Schuberts Werke gekannt haben), daß ich es hier publiziere.





Auch die anderen Biographen befassen sich gar nicht mit den Jugendwerken. Bekanntlich fand Busoni eine unvollendete Fantasie Liszts über Themen aus Figaros Hochzeit von Mozart, welche Fantasie Busoni in genialer Weise vollendet haben soll. Leider kam ich noch nicht dazu, das Werk zu spielen. Die alte Lisztbiographie von Schilling zitiert eine Kritik des „Drapeau blanc" vom 9. März 1824 über ein Konzert des jungen Liszt. In dieser Kritik liest man: „Endlich warf Liszt Pult und Notenheft bei Seite, überließ sich in einer freien Phantasie seinem Genius; nach einer harmonisch zusammengefügten Einleitung nahm er Mozarts schöne Arie aus der Hochzeit des Figaro: Non piu andrai, zum Thema. Wenn, wie ich früher sagte, Liszt durch eine glückliche Seelenwanderung nur ein fortgesetzter Mozart ist, so hat er sich selbst den Text geliefert."

Vielleicht liegt der von Busoni aufgefundenen Fantasie diese Jugendfantasie oder Improvisation zugrunde. Busoni schreibt in seinen Vorbemerkungen zu den Paganini-Etuden: „Sorgfalt, Wahl und Ausführlichkeit der Vortragsbezeichnungen bei diesen jugendlichen Stücken von Liszt (wie Apparitions, Harmonies poétiques, Fantaisie romantique suisse u. a.) lassen über die Absichten des komponierenden Pianisten keinen Zweifel."

Disen Worten Busonis kann ich leider nicht zustimmen. Grande Fantaisie sur la chlochette de Paganini (39 Seiten lang) ein Werk voll der größten problematischen technischen Schwierigkeiten hat nur neunmal Fingersatzbezeichnung. Dieser Fingersatz erstreckt sich jedesmal nur auf 3—7 Noten. Fantaisie sur la Tyrolienne (23 Seiten) hat neunmal Fingersatz. Apparitions II Livre (11) Seiten hat viermal Fingersatz. Fantaisie romantique sur deux mélodies Suisses (23 Seiten) hat neunmal Fingersatz.

Das ist enorm wenig Fingersatz, ebenso „hapert" es mit dem Pedal, auch die anderen Vortragsbezeichnungen sind spärlich. Bravourstudie in Esdur nach Paganini hat dreimal Fingersatz!!! Die in Asmoll (Vorläuferin der Campanella) hat dreimal Fingersatz!!! usw. usw.

Liszt hat des öfteren bedauert, daß er sowohl in seiner Jugendzeit und späteren Virtuosenzeit, als auch in der Weimaraner Periode nie oder selten dazu kam, eingehende Vortragszeichen zu schreiben, da ein Werk das andere drängte und sein Leben voll Unruhe war.

In den letzten 15 Jahren hat Liszt eingehend und mit enormer Genauigkeit in seinen Werken Vortragszeichen geschrieben und oft den Wunsch ausgesprochen, daß bei Neuausgaben seiner Werke diese in seinem Geiste ergänzt werden möchten.

Es wäre daher nur nach Liszts Wunsch, wenn die Vortragszeichen bei den Werken der ersten und zweiten Periode in der großen, nun erscheinenden Liszt-Ausgabe (Breitkopf & Härtel) ergänzt würden.

Ich habe mich darüber ausgesprochen in einem Aufsatz „Zur Kritik der Liszt-Ausgabe" (Allgemeine Musik-Zeitung Berlin 20./I. 1911). Busoni, der ein riesiges Können

hat und sich auch ganz in die Werke Liszts vertieft hat, wäre der richtige Mann, um diese Ergänzungen der Vortragszeichen vorzunehmen.

Ich könnte wohl noch manches über die Jugendarbeiten Liszts aussprechen. Da aber hier nicht der Raum ist, hebe ich manche meiner Studien in dieser Beziehung für einen etwa späteren Aufsatz auf, und wünsche nur, daß die verloren gegangenen Werke Liszts bald entdeckt werden, damit unsere große Liszt-Ausgabe nicht unvollständig werde.

Rundschau

Oper

Barmen Einen Spielplan, der an Reichhaltigkeit nichts zu wünschen übrig lässt, bescherte Hofrat Otto Ockers im Januar: Meistersinger, Tannhäuser, Zauberflöte, Königskinder, Undine, Tiefland, Mignon, Margarete, Troubadour, Schmuck der Madonna, Oberst Chabert. In entsprechender Weise sang Rupert Gogl vom Stadttheater in Halle den Walter Stolzing; sein Tenor ist von dunkler Färbung und ausgesprochen lyrischem Charakter. Von weiteren stattgehabten Gastspielen interessierte dasjenige der dramatischen Sängerin Maria Gärtner (Strassburg) in „Tiefland" und des Herrn Nardow in der „Zauberflöte". Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna" bewahrt nach wie vor die Anziehungskraft einer Repertoireoper.

H. Oehlerking

Braunschweig Die Intendantur des Hoftheaters zweifelte an der Wahrheit des Bibelwortes, daß der Suchende auch findet; denn hier erscheinen Bewerberinnen um die Stelle der hochdramatischen Sängerin, ohne dass auch nur eine den Ansprüchen restlos genügt hätte. Das Ausland entsandte Else Kronacher (Basel), Frau Nordgart von der Wiener Volksoper, ferner kamen hierher St. Langer (Osnabrück), Frl. Preissmann (Kassel), Maria Schroetter, die Tochter unsers ehemaligen Heldentenors, der 23 Jahre erfolgreich hier wirkte, und Frau Kruse-Tiburtius (Lübeck). Wenn diese schliesslich gewählt wurde, so kann man nicht von einem absoluten, sondern nur von einem relativen Siege sprechen, hoffentlich ersetzt sie wenigstens mit der Zeit unsere Gabr. Englerth. Das Wagnerjahr begann mit den „Meistersingern". Durch die plötzliche Erkrankung der beiden Vertreterinnen Evas Alb. Nagel und Marg. Elb in letzter Stunde kam Holland in grosse Not, als Retter erwies sich Erna Fiebiger, ein „Mädchen aus der Fremde": Man wusste nicht, woher sie kam, und schnell war ihre Spur verloren, sobald das Mädchen Abschied nahm. Da der Zug nicht rechtzeitig eintraf, erwartete das ausverkaufte Haus geduldig den ersehnten Gast. Nach 20jähriger Ruhe in der Bibliothek feierte „Iphigenie in Aulis" eine fröhliche Auferstehung, Hofkapellmeister Hagel erwies sich als hervorragender Gluck-Dirigent, die Inszenierung von Dr. Waag gefiel weniger, da sie sich weder an die ursprünglichen, noch an die Vorschriften R. Wagners hielt. „Die lustigen Weiber von Windsor" zeigten fast durchweg neue Besetzung, die jungen Kräfte Gertr. Diedel-Lanss, die das Konzertpodium mit der Bühne vertauschte, Käthe Feuer und Herr Sengstock (Fenton) gliederten sich mit hoffnungsvollen Leistungen den bewährten Stützen an. Im „Barbier von Sevilla" erschien Miss Florence Macbeth (London) zum erstenmal auf einer deutschen Bühne. Ihr eigentliches Gebiet ist der Konzertgesang, hier gewinnt sie sofort durch ihre schöne, jugendlich anmutige Erscheinung, den silberhellen, hohen Sopran und die bewundernswerte Technik; deshalb hatte sie auch nach der Arie und dem „Schattentanz" aus Meyerbeers „Dinorah" solch stürmischen Erfolg, dass sie die anstrengende Einlage wiederholen musste. Im übrigen überragte die Leistung die Umgebung aber durchaus nicht, die Aussprache verriet die Ausländerin, das Spiel die Anfängerin. Von den neuen Kräften zeichneten sich die Herren Löschke, der Spielbariton des Figaro und der Bassbuffo Voigt als Bartolo aus. Anfang März erhalten wir als Erstaufführung „Die vernarrte Prinzess" von O. v. Chelius.

Ernst Stier

Dortmund Die „Ariadne auf Naxos" ist nach der ersten Aufführung vor etwa zwei Monaten, über die bereits im letzten Musikbrief berichtet wurde, noch zweimal kurz nacheinander bei uns erschienen. Damit scheint man hier dem „neuen Strauss" Genüge getan zu haben, Angebot und Nachfrage stehen al pari. Mozart ist auf unserer Bühne ein nicht allzu häufiger Gast. Da konnte es doppelt freudig begrüsst werden, dass man sich auf dessen „Zauberflöte" wieder einmal besann. Das grösste Interesse fand in letzter Zeit der erste Ring-Zyklus, um dessen künstlerisch würdige Ausführung sich unsere Bühnenleitung — Direktor A. Hofmann und Kapellmeister C. Wolfram — in besonderem Masse verdient machte. Den Siegmund und Siegfried gab als Gast der Wiesbadener Heldentenor Ejnar Forchhammer stimmlich und darstellerisch vortrefflich. Unter den hiesigen Bühnenmitgliedern verdienen wegen ihrer ausgereiften Leistungen an erster Stelle genannt zu werden die Damen Schwarz (Sieglinde), Wildbrunn (Waltraute), Erregots Busch (Brünnhilde) und Mayer-Olbrich (Waldvogel); Gruder-Guntram als Wotan war namentlich darstellerisch ausgezeichnet; Anerkennenswertes leisteten die Herren Wildbrunn (Loge), Barck (Hunding, Hagen) Förster und Ziegler (Mime und Alberich).

Fr.

Königsberg i. Pr. „Ariadne auf Naxos" (Erstaufführung im Stadttheater am 2. Februar 1913). Auf ihrem Wege — darf man sagen: Siegeszuge? — von Stuttgart, der Stätte ihrer Uraufführung, bis nach Wien, wo Gregor die „reine Ariadne-Oper", losgelöst vom ‚Bürger als Edelmann'" — ob auch von der Zerbinetta-Burleske, das weiss ich nicht — demnächst zur Aufführung bringen wird, entwickelt sich (buchstäblich genommen) „Ariadne", darunter das Ganze verstanden, mehr und mehr „aus der Emballage" (siehe Bericht über die Dresdener Erstaufführung am 14. Nov. v. Js.). Das machen die — Striche. Welcher Segen in diesen Strichen liegt, wird komischerweise in dem Opus selbst von einer der aktiven Personen coram publico auf offener Bühne verraten — auch anticipando also. Am radikalsten wird es dann in Wien geschehen. Demgemäss dürfte die Frage nach den Strichen vor allem die aktuelle sein. „Was hat man in Königsberg gestrichen?" Oberregisseur Willy Stuhlfeld nahm vor allem „kräftige Kürzungen des Vorspieltextes, noch weit über die Dresdener Einrichtung hinaus", vor (ich zitiere teils ihn selbst), weil „das Interesse und die Aufnahmefähigkeit des Zuhörers für den zweiten und den Hauptteil des Theaters, für ‚Ariadne', wachgehalten werden" müsse. Der Zeitersparnis wegen wird jeder Dekorationswechsel im Schauspiel vermieden. Zwecks Behebung der Kompliziertheit des Stoffes und, was ihm die Hauptsache ist, einer streng durchzuführenden Trennung der Oper vom Schauspiel, das erklärende Vorbereitung auf den Inhalt der nachfolgenden Oper sein soll, geht Stuhlfeld in seinen Korrekturen noch weiter. „Die während der Spieldauer der Oper im Bühnenrahmen weilenden und jede Andacht raubenden Schauspielakteure fallen als Zuhörer fort und mit ihnen das gesprochene Wort in der Oper". Auf diese Weise soll Strauss' Musik unbeeinträchtigt zur Geltung kommen. Die Oper endet mit dem Schlussduett zwischen Bacchus und Ariadne. Dieses sei der Höhepunkt und der für Zuhörer und Musiker „einzig wünschenswerte Abschluss". Nachdem von gewisser Seite die reine Ariadne-Oper — ihre Loslösung von Lustspiel und Burleske vorausgesetzt — als „das Schönste, Edelste und Innerlichste, was Strauss geschrieben hat" — immerhin ein relatives Lob — bezeichnet worden ist, „und bisher nur noch mit einigen Liedern und den letzten Szenen des ersten Aktes im ‚Rosenkavalier' zu vergleichen", möchte ich nicht wie der Elefant gegen die Lokomotive rennen. (Ich werde mich in absehbarer Zeit im allgemeinen und grundsätzlich unter sachlichem Gesichtspunkt zur ganzen Richtung äussern.) Dass sich Strauss hier einerseits als der bereits bekannte Humorist, andererseits als der ernst zunehmende Künstler, Musiker gibt und mit einer von seinem sonstigen, umfangreichen Apparat abweichenden wesentlich vereinfachten Besetzung grosse Effekte (seiner Art) erzielt, darf zugestanden werden. Bleiben wir nicht bei einer oberflächlichen, immerhin mehr äusserlichen Erwägung aller Faktoren, Umstände usw. stehen; sehen wir uns die Dinge, aller Zutaten entkleidet, näher an, um zu dem ursächlichen nervus movens, zu dem kunst-ethischen Endzweck, zu dem schliesslich alles zusammenfassenden und durchziehenden ein-

heitlichen (Charakter-) Faden zu bekommen: Erstens — etwas neues. Die wie ein Schmetterling von Blume zu Blume flatternde Welt will stets etwas neues — auch die kunstliebende Welt. Hier hat sie es. Zwar ist die Verbindung des Erhabenen und Lächerlichen gerade nicht neu; aber auf musikalischem Gebiete in einer Steigerung direkt bis zur Mischung dürfte sie derart „noch nicht dagewesen" sein. Dies wäre freilich nicht das edelste Motiv. Ferner — ein fantasie- und geistreicher Literat will einem genialen Tonsetzer Gelegenheit geben, seine mehrseitige Kunst in markantem, verblüffend-schnellem Durch- und Ineinander zu zeigen, wobei dieser sich selbst enge Grenzen der zu verwendenden Mittel zieht als „Meister in der Beschränkung". Und nun zeigt er sich als Zwei-Seelen-Mensch. Das ist nicht charakterlos. Das Leben mit seinem Wechsel von hell und dunkel erzieht uns alle mehr oder minder den beiden Extremen der Gemüts-, d. h. Stimmungsskala zu. Nur dürfen zumeist nicht die Zwischentöne und die „goldene Mittelstrasse" des Gleichmuts nicht fehlen. Also — „Es ist eine Unze Musikdrama, doppelt und dreifach eingewickelt in einen literarischen und musikalischen Ulk" („Neue Zeitschr. für Musik", S. 667, Jahrg. 1912). Schön! Warum soll sich Strauss nicht einen Ulk erlauben? Ist er nicht Musiker — Künstler? Den Mitwirkenden kommt die Sache allerdings weniger ulkig vor; denn grosse Schwierigkeiten haben sie zu überwinden. Wohl verfügen sämtliche deutsche Bühnen über 36 Musiker und fünf Solisten; aber ob unter letzteren stets solche sind, die es mit ihrer Aufgabe siegreich aufnehmen können —?) — In Königsberg fällt schliesslich die Marquise Doriméne des Schauspiels nebst ihrem gräflichen Galan insoweit es die Oper betrifft dem Strich zum Opfer. Lässt man sich durch die burleske Harlekinade weiter nicht irritieren, zumal das Seriöse doch die Oberhand hat, so bleibt als Moral der Geschichte bei der eventuell nur dreiviertelstündigen musikalischen Feinschmeckerei übrig: „Bacchus tötet alle besseren Regungen" oder, nicht so „boshaft" ausgedrückt: „Bacchus heilt alle Wunden — stillt alle Schmerzen". Ich sehe den deutschen Michel mit der Zipfelmütze und der ebenso klugen Physiognomie, wie der Jourdains, des bürgerlichen „Edelmannes", segnend seine Hände ausbreiten über das hinter mystisch-zärtlichem Schleier kosende Paar Bacchus-Ariadne und wohlgefällig seinen Kopf nicken. „Vielleicht haben die Autoren auf diese Art die Vielspältigkeit des Lebens geben wollen. Ja, wenn die Oper das Leben sein könnte!" Ja — ist sie es nicht? In einem Sinne? Hier? Tout comme chez nous — im Leben? Ich meine besagten Bacchus bezw. seinen billigeren Konkurrenten, Nebenbuhler, den — Gambrinus. Dies wäre die in gut deutsch übertragene Endstation — —?! Doch — nein! Wir wollen in unserem „Ulk" nicht bis zur vollen Prosa ideeller Entblätterung und Nacktheit gehen. Es mag denn alles so bleiben, wie es ist — in seiner duftigen Umhüllung, in dem mystischen Dunkel der Felsengrotte, wo sich dann von dem Pathos des Hauptsujets der „Esprit" (wenn man es so nennen darf) oder, besser: die Komik der Burleske glitzernd abhebt, wie die funkelnden Sterne oder Juwelen von Ariadnes dunklem Gewande. Liegt doch die künstlerische Verantwortung auf anderer Seite! Die Welt, die musikalische, aber hat einen neuen Strauss. Mag er ihr lange wohlduften wie ein „Rosenkavalier", der bei den Theaterrendanten ebenfalls in gutem Geruch steht.

Das grosse Ereignis hat also nun stattgefunden — „Ariadne" hat hier wirklich das Licht der Lampen auf den weltbedeutenden Brettern erblickt. Der Aufführung selbst konnte ich nicht beiwohnen, aber tags zuvor der Generalprobe, die, selbstverständlich, komplett in Kostümen mit voller Szenerie usw. vor sich ging. Über die Aufführung am Sonntag Abend, den 2. Januar, wurde mir glaubwürdig berichtet und von der Presse bestätigt, dass „Der Bürger als Edelmann" und „Ariadne" eine herzlich beifällige Aufnahme gefunden haben. Das ist den reichlichen und weisen Strichen des Oberregisseurs Stuhlfeld zu danken. Dass Strauss in der Behandlung des Orchesters ein Virtuose ist, muss ihm zugestanden werden. Diesmal gebraucht er die wenigen Violinen und Bratschen als Soloinstrumente. Die harmonische, ergänzende Füllung überträgt er einem Klavier und Harmonium. Das ist aber nur eine scheinbare Vereinfachung; um so Schwierigeres mutet er den Instrumenten zu. In den ernsten, erotisch-pathetischen Stellen trägt er stark, gepackt, verknotet, schwulstig auf. In den leichteren, frohen tänzelt es ganz nett und frisch. Die Fäden der Harmonie durchkreuzen sich zuweilen ganz bedenklich, sie geraten scharf aneinander und das Ohr trägt die Kosten des Konflikts. Das einfachste Auskunftsmittel für Strauss, Jourdain als Unmusikalischen zu charakterisieren, sind eine Reihe steinerweichender, ohrenkränkender Quinten in der Ouvertüre. Dies die Deut[…] wohlmeinender Enthusiasten.

Nächst dem bereits mehrfach genannten Herrn Stuhlf[…] ist vor allem Kapellmeister Frommer zu nennen, zu des[…] vielen Verdiensten um das Opus unter andern die Kürzung[…] gar zu langen Koloraturarie Zerbinettas gehört. Anerkenne[…] wert führten ihre resp. Rollen bezw. Partien durch die Da[…] Valentin (Ariadne), Schall (Zerbinetta), Werber (Najade), Sch[…] (Echo), Voigt (Dryade) und die Herren Fanger (Bacchus), G[…] hart (Harlekin), Eybisch (Brighella), Birkenfeld (Scaramuc[…]) und Clenne (Truffaldin). Ohnehin freut sich Herr Direk[…] Berg-Ehlers des Erfolges und darf von eine lange Reihe erfo[…] reicher Wiederholungen erwarten.

Dr. mus. J. G. Walfisch

Osnabrück Als vor 3 Jahren das neue Theater in Benutz[…] genommen wurde, erlebte unsere Oper ei[…] herrlichen Aufschwung. Die beiden ersten Spielzeiten bo[…] glänzende Resultate, Wagners „Ring des Nibelungen" wu[…] im Zusammenhange aufgeführt neben verschiedenen Novitä[…] und bewährten altklassischen Stücken. Nach dem Abgar[…] bedeutender Kräfte im Opernensemble fiel die 3. Spielzeit ga[…] bedeutend ab, so dass zu Beginn der diesjährigen Spielzeit [..] städtische Theaterleitung sich veranlasst sah, durch einen App[…] an das kunstsinnige Publikum zu einem bessern Theaterbesu[…] zu animieren. Teure Zeiten und schwächere Leistungen des E[…]sembles mochten den geringeren Theaterbesuch verursacht hab[…] In der jetzigen Spielzeit können wir wieder eine Besse[…]rung hinsichtlich der Leistungen wie auch des Besuchs ko[…]statieren. Von älteren Opern wurden gegeben: Freischü[…] Nachtlager, Undine, Hugenotten, Waffenschmied, Walküre u. Neueinstudierungen fanden statt von Rienzi, Oberst Chabe[…] Madame Butterfly und König für einen Tag, in Aussicht steh[…] noch die Meistersinger, Schmuck der Madonna u. a. Dem Ve[…]nehmen nach will man in diesem Wagner-Erinnerungsjah[…] auch wieder mit dem vollständigen „Ring" aufwarten. Nic[…] unerwähnt wollen wir lassen, daß leider auch hier wie ande[…]orten die Operetten „Der liebe Augustin", „Der Zigeunerbaron „Polnische Wirtschaft", „Die schöne Galathé" u. a. den stärkst[…] Besuch aufzuweisen hatten.

H. Hoffmeister

Konzerte

Barmen Einen ungetrübten Genuss hatten die zahlreiche[…] Besucher des in melodischer Schönheit erstrahlende[…] „Paulus" von F. Mendelssohn im 3. Abonnementskonzerte d[…] Barmer Konzertgesellschaft. Mit grosser Hingabe wa[…] das dankbare Werk unter B. Stroncks bewährter Leitung seite[…] des Chors und Orchesters einstudiert worden, so dass alle Fei[…]heiten der Mendelssohnschen Lyrik zur vollen und rechte[…] Geltung kamen. Das Solistenquartett (Frau S. Schmidt-Illing[…] Darmstadt, Frau de Haan Manfarges-Rotterdam, Herr H. Küh[…]born-Frankfurt a. M., Herr C. van Raatz-Brockmann-Berlin fügte sich dem Ganzen harmonisch ein.

Auf dem 7. diewinterlichen Programm der Barmer Konzertgesellschaft stand die örtliche Erstaufführung de[…] „Requiem für Werther" von dem Berliner Tondichter Rudolp[…] Bergh und der Dichterin Ricarda Huch. R. Bergh hat de[…] lyrischen Grundton der wehmutsvollen Dichtung sehr gut ge[…]troffen; seine Tonsprache hält sich fern von aller Aufdringlich[…]keit, was namentlich im orchestralen Teil angenehm berührt Selbständigen Charakter zeigt das Orchester in den stimmungs[…]vollen Zwischenspielen. Das klangschöne Werk ist in de[…] Chorstimmen meisterhaft konzipiert, so dass dem Chor die Ein[…]studierung und Aufführung eine dankbare Aufgabe bedeutet Franziska Bergh, die Gattin des Komponisten, trug die Alt[…]partien mit ihrem in der Höhe sehr ergiebigen Organ zu nach[…]haltigster Wirkung vor und verhalf dem (bei Tischer & Jagen[…]berg-Cöln erschienenen) Werke zum unbestrittenen Sieg au[…] der ganzen Linie. F. Bergh sang mit bestem Erfolg auch da[…] Altsolo in Mahlers 3. Sinfonie, die denselben Abend zur Wieder[…]gabe gelangte.

Eine Mahler-Feier veranstaltete H. Inderau, indem er mi[…] dem Barmer Volkschor-Orchester, das durch das Bonner städtische Orchester auf 100 Musiker verstärkt war, die 3. Sinfonie aufführte. Fehlt es dieser Sinfonie des Öfteren an Originalität der Erfindung, so wird der Hörer durch die unwiderstehliche Klangschönheit vieler und weiter Strecken, namentlich in der zweiten Hälfte des lang ausgedehnten Werkes reichlich entschädigt. Für das klanglich Schöne der 3. Sinfonie fand unser Publikum das rechte Verständnis und nahm das Ganze mit

starkem Beifall auf. Tief ergreifend wirkte die von Th. Funck (Berlin) mit edlem seelischem Ausdruck gesungenen Kindertotenlieder von G. Mahler F. Rückert. Die vom Bonner Volkschor-Orchester gegebenen Sinfoniekonzerte enthalten stets ein gutes, reichhaltiges Programm und finden im Publikum berechtigten Zuspruch.

Frau Ellen Saatweber-Schlieper (Barmen) vermittelte uns die Bekanntschaft des ersten weiblichen Streichquartetts: des Soldat-Roeger-Quartetts aus Wien. Warmen Gefühlsausdruck liess zuerst das Streichquartett C moll von Beethoven (op. 18, 4) vermissen, scharfer Rhythmus und übertriebenes Zeitmass machten sich in übertriebener Weise geltend. Viel besser fanden sich die Damen ab mit der sonnigen Heiterkeit in des Wiener (Haydn) Meisters D dur-Quartett, op. 76, 5. Eine schöne Kantilene erzielte das weibliche Quartett in Dvoräks Adur-Klavierquintett. Frau Saatweber-Schlieper meisterte den Klavierpart in gewohnter Weise. H. Oehlerking

Leipzig Carl Friedberg ist in der Pianistenzunft nicht nur ein Berufener, sondern sogar ein Auserwählter. An die Technik denkt man während seines Spiels nicht; sie ist daran das Selbstverständliche. Was die Ausdeutung der Werke betrifft, so wird man bei andern selten ein so harmonisches Ineinanderfliessen aller Seelen- und Verstandskräfte wiederfinden: Alle in reichem Maße vorhandenen Gefühlsäußerungen werden von einem scharfen Verstand im Zaum gehalten. Der Künstler brachte ausser einigen Stücken von Brahms und Chopin zwei Werke mit, die für Leipzig Neuheiten waren: Die „Sonata eroica" von W. v. Baussnern und die „Variationen über ein eignes Thema (Ein Spaziergang durch alle Tonarten)"*) von Jul. Weismann, dessen Musik sich übrigens mehr und mehr auch in Leipzig Bahn bricht. Weismann ist mir zweifellos das stärkere Talent. Der Klaviersatz seiner Variationen ist dem Instrument trefflich angepasst, was auch der Grund dafür ist, dass alles, was er dafür schreibt, gut klingt. Ungefähr die erste Hälfte des Werkes hält sich auf der Höhe echt empfundener, vornehmer Musik, wogegen die zweite sich leider in Modulationen gefällt, deren Notwendigkeit nicht einzusehen ist. Schade, dass auch das Thema wenig scharf umrissen erscheint, so dass sein Zusammenhang mit den Variationen oft nicht mehr recht ersichtlich ist. Trotz allem: Auf Weismanns Talent wird man noch bauen dürfen. Ein anderer W. v. Baussnern. Er sucht und findet nicht. Sein nicht eben geschickter Klaviersatz, wenigstens der der „Sonata eroica", erschwert manche Stellen so, dass selbst Friedberg nicht umhin konnte, sie, zwar ganz selten, aber doch hier und da zu, vereinfachen. Ein ursächlicher Zusammenhang ist in den einzelnen Sätzen nicht zu spüren, besonders der erste Satz ist mehr zusammengesetzt als komponiert. In der Erfindungsart der Themen zeigt sich Baussnern häufig als Anhänger R. Straussens; gleich die ersten Takte sind durchaus straussisch. Friedberg spielte das Werk mit ganzer Seele; ob es ihm aber aus dem Herzen heraus geschrieben ist, möchte ich bezweifeln.

Der Name Muza Germani ist zur Zeit noch unbekannt. Jedenfalls wird er aber binnen kurzem einen guten Klang haben; denn von all den Klavierspielern und -spielerinnen, die hier dieses Jahr den heissen Boden des Konzertpodiums zum ersten Mal betraten, ist die junge Rumänin aus Prof. Teichmüllers Schule trotz ihrer Jugend die verständigste und reifste. Was ihr Spiel so ausserordentlich anziehend macht, ist vor allem ihre hohe Begabung für die gegensätzlichsten Stilrichtungen: Ob Debussy oder Brahms, Liszt oder Händel — jedem Komponisten weiss sie von der Seite beizukommen, von der allein er angefasst werden muß. Dabei gilt es wieder gleich, ob Frl. Germani vor Aufgaben gestellt ist, die heldischer Art sind oder feinsten, leisesten Klangreiz erfordern: Ihre Kraft ist mächtig, ohne stählern zu sein; ihr Piano von bestrickender Zartheit, ohne in Säuselei überzugehen. Die Klugheit, womit sie ihre Vielseitigkeit massvoll ausnützt, geht oft geradezu in ein Raffinement über, das man aber in seiner liebenswürdigen Art nicht fortwünschen möchte. Als die besten Leistungen des Abends haben die Vorträge des E moll-Intermezzo und der Händelvariationen von Brahms sowie der Debussyschen Arabesque No. 1 zu gelten, die sie mit ganz erlesenem Geschmack und Feinsinn vermittelte.

Die Cellistin Lucile Orrell, die ebenfalls ein eigenes Konzert gab, ist keine solche Persönlichkeit. Am vorteilhaftesten gibt sie sich gegenwärtig da, wo ihre Stücke kantabeln Charakter haben; da weiss sie die Länge des Bogens voll auszunutzen und den Ton angenehm zu ziehen. Das soll allerdings noch nicht heißen, dass sie dem Inhalt ganz bis auf den Grund käme; denn dazu fehlt es ihr besonders daran, die Form der Werke für den Hörer durch Entwicklung dynamischer Abstufungen und schärfere Zeichnung aufs deutlichste zu gliedern. Auch technisch ist sie noch ein tüchtig Stück von der Meisterschaft ihres Lehrers Prof. Klengel entfernt, was besonders, so weit ich mir das Programm anhörte, in dem als Studienwerk so trefflichen D moll-Konzert op. 20 jenes Cellomeisters zu erkennen war. Dr. Max Unger

Die Sängerschaft Arion (Leitung Prof. Paul Klengel) gab im grossen Saale des Zentraltheaters ihr Winterkonzert. Das Programm bot an grösseren Werken Bruchs Normannenzug und die Szenen aus der Frithjof-Sage, deren Wiedergabe frischer Stimmklang, feine Abtönung und rhythmische Sicherheit auszeichnete. Solisten waren Else Siegel und Dr. Wolfgang Rosenthal. Erstere ist musikalisch sehr gut gebildet und verfügt über einen schönen, jugendfrischen Sopran, den sie geschickt zu behandeln weiss. Auch der Bariton von Dr. Rosenthal fiel durch sympathischen Klang und gute Schulung auf. Beide Solisten lösten ihre Aufgaben in sehr lobenswerter Weise. Auch die später folgenden drei Duette von Paul Klengel gelangen vortrefflich; das letzte — Wenn die Rosen blüh'n — musste wiederholt werden. Die Sängerschaft brachte ausserdem noch verschiedene Männerchöre (auch einige für kleinen Chor) zu Gehör, die im Publikum lebhaften Beifall auslösten. Die Begleitung zu den Bruchschen Werken führte das Winderstein-Orchester in künstlerischer Weise aus.

Catharina Bosch (Violine), Hedwig Schöll und Julius Weismann (Klavier) konzertierten zusammen im Feurichsaale. Mit dem Orgelkonzert in D moll von Wilhelm Friedemann Bach (für Klavier von August Stradal bearbeitet) eröffnete Frl. Schöll den Abend. Sie spielt sehr gewandt und korrekt, nur etwas kühl; das äusserte sich besonders im Vortrage der kleineren Stücke von Debussy und Chabrier. Viel eindrucksvoller waren dagegen die geigerischen Leistungen von Frl. Bosch, über die wir schon früher Gutes berichten konnten. Sie verfügt über einen kräftigen edlen Ton, die Technik ist bereits hoch entwickelt und der Vortrag durch Innerlichkeit belebt. Ausser der D moll-Sonate von R. v. Mojsisovics, deren zweiter Satz recht öde vorüberfliesst, hörten wir von der Künstlerin die Ciaccona von Thomas Vitali und die Variationen und Fuge von Julius Weismann. Letzterer übernahm zu den beiden Werken den Klavierpart und gab sich als ein Künstler von recht schätzbaren musikalischen Eigenschaften zu erkennen. Seine Komposition ist als eine durchaus impressionistische Arbeit anzusprechen. Die aus frischem Empfinden herausgebildeten Variationen (über ein altes „Ave Maria") und die darauffolgende Fuge zeugen von grosser Gewandtheit in der Gestaltung und fesseln durch mancherlei schöne Gedanken. Doch fehlt es auch nicht an gesuchten, absonderlichen Klangkombinationen, deren Reizen man sich nicht sehr willig hingibt. Dem Feurichsaale möchten wir eine hellere Beleuchtung wünschen: wie wir bemerkt haben, ist die öftere Verdunkelung ein gutes Mittel, manchen der Zuhörer einzuschläfern.

Das achte Philharmonische Konzert des Windersteinorchesters gestaltete sich zu einem Richard Wagner-Abend, der an den dreissigsten Todestag des Meisters erinnern sollte. Das Konzert wurde mit dem Huldigungsmarsch würdig eingeleitet, dann folgte die Faustouvertüre, deren Wiedergabe sorgfältigste Ausarbeitung all der geistvollen Details des Werkes erkennen liess. Auch das Parsifal-Vorspiel gelang vorzüglich, ganz besonders zu loben waren hier die Blechbläser, die ihre manchmal recht heiklen Einsätze sehr sicher und klangschön brachten. Den Höhepunkt des Abends bildeten aber die Vorträge des kgl. Kammersängers Heinrich Knote von der Münchener Hofoper; sein sorgfältig gebildeter, Kraft und Glanz ausstrahlender Heldentenor reicht für jede Aufgabe aus. Die Gralserzählung aus Lohengrin und Siegmunds Liebeslied (Walküre) waren Gaben eines wirklich hervorragenden Sängers. Der reiche Beifall, der während des ganzen Abends von den zahlreich erschienenen Zuhörern ausging, wird Herrn Prof. Winderstein aufs neue bewiesen haben, dass sein künstlerisches Streben mehr und mehr anerkannt wird.

Im Kaufhause sang die Kammersängerin Selma vom Scheidt Kinderlieder und Volksweisen von Schubert, Schulz, Mozart, Brahms u. a. Die vielverbreitete Ansicht, dass sich Bühnensänger im Konzertsaale nicht recht bewähren, fand hier keine Bestätigung. Der Künstlerin gelang es mit ihren glänzenden Stimm-Mitteln und dem ganz hervorragenden Vortragstalent vorzüglich, sich in die verschiedenen Stimmungen der kleinen Weisen einzufühlen. Besonders fein und charakteristisch vermittelte sie die humorvollen Liedchen: „Furchtbar schlimm" von Gustav Lewin und Carl Reineckes „Serenädchen".

*) Wunderhorn-Verlag, München.

Herr Wilhelm Grümmer begleitete am Flügel mit bemerkenswerter Zartheit und Akkuratesse. Der Beifall, an dem sich auch viele Kinderhändchen beteiligten, war sehr rege.

Else Gipser gehört zu den Pianistinnen, die den Zuhörer, ausserordentlich zu interessieren verstehen. Sie spielte im Kaufhause Schumanns Cdur-Fantasie, sechs Stücke „Nordischer Sommer" von Peterson-Berger, Griegs Ballade in Gmoll und Kompositionen von Chopin, Liszt und Sgambati. Wohl ist ihr Klavierton manchmal zu kräftig und das Passagenspiel nicht selten überhastet, aber ihre musikalische Darstellung zeigt Intelligenz und innerliche Belebung. Auch technisch ist die Künstlerin äusserst gewandt; das elegant-spielerische scheint ihr besonders zu liegen. Das Programm war recht interessant, aber zu sehr ausgedehnt; auf die sechs Stücke von Peterson-Berger konnte man verzichten. Oscar Köhler

Kreuz und Quer

Brüssel. In der Königlichen Bibliothek zu Brüssel hat Antonio Tirabassi eine unbekannte Suite für Laute, die Johann Sebastian Bach zum Verfasser haben soll, ans Tageslicht gebracht. Die Suite ist einem Herrn Schuster gewidmet. Die Widmung, die Inschriften und der Titel sind in der damals üblichen Weise in französischer Sprache abgefasst. Sogar den Namen Schuster hat Bach zu „Schouster" französiert. Allem Anschein nach hat Bach die Suite in der Zeit von 1720 bis 1722 komponiert. Und zwar, wie der Guide Musical mitteilt, für eine damals übliche Tenor-Laute, die mehr als drei Oktaven umfasst. Bach hat sie in der gewöhnlichen Notenschrift geschrieben und nicht in der für die Laute gebräuchlichen Tabulatur.

Dresden. Der Ausschuss für die Dresdner Richard-Wagner-Feier hat nunmehr das Programm für die Musikaufführung festgesetzt, mit der die Festlichkeiten eingeleitet werden sollen. Sie findet am 7. Mai in der Frauenkirche statt. Zur Aufführung bestimmt sind: das Vorspiel zum Parsifal, die Abendmahlszene aus dem Parsifal und das Liebesmahl der Apostel. Den Chor stellen der Dresdner Lehrergesangverein, die Liedertafel und der Orpheus, als Orchester wirkt die Königliche musikalische Kapelle mit. Ein etwaiger Überschuss der Einnahmen dieses Konzerts soll dem Fonds für ein Richard Wagner-Denkmal in Dresden überwiesen werden. Hierfür ist bereits ein Grundstock von 11 000 M. vorhanden, hervorgegangen aus den Einnahmen des Konzerts, das die Königliche musikalische Kapelle am 22. September 1898 zur Feier ihres 350jährigen Bestehens veranstaltet hat. Staatsminister Graf Vitzthum v. Eckstädt hat den Ehrenvorsitz in dem Ausschuss für die Errichtung des Richard Wagner-Denkmals in Dresden übernommen. Der Ausschuss wird rechtzeitig mit dem Aufruf für das Denkmal an die Öffentlichkeit treten.

Eisfeld. Otto Ludwigs Oper „Die Geschwister" kam bei der Eisfelder Ludwig-Feier zur Aufführung. Abends, so schreibt man der Voss. Zeitung, fand man sich in dem niedrigen, aber geräumigen Schiesshaussaal zusammen, in dem Otto Ludwig 1837 seine ersten Lorbeeren errang. Aus eisfeldischen Bürgern hatte der damals 25jährige eine Dilettanten-Gesellschaft gebildet, und mit ihr führte er sein erstes grösseres fertiges Werk, die dreiaktige Oper „Die Geschwister", auf. Wenige Tage später folgte eine zweite Vorstellung. Seitdem wurde das Werk niemals wieder gespielt. Am selben Ort, im selben Saal, ebenfalls von Eisfelder Bürgern, wurde die Oper wie vor fast hundert Jahren wieder gespielt. Otto Ludwigs Musik bevorzugt den Marsch und kleine einschmeichelnde Melodien. Sie lehnt sich ziemlich stark an Weber an; die Partitur ist noch recht primitiv. Das Stück spielt 1809, zur Zeit der Tiroler Bauernkriege. Es behandelt den Heldenmut eines Tiroler Mädchens den Franzosen gegenüber; durch die Tapferkeit des Mädchens werden zwei feindliche Brüder wieder versöhnt. Die Eisfelder brachten unter der Leitung des Schauspieler Brahm aus Koburg Leistungen zuwege, die kaum den Dilettantismus verrieten. Auch die Aufführung der „Torgauer Heide", die der Oper folgte, war abgerundet. Für die Ehrengäste hat Herr David Löwenherz übrigens 150 nummerierte Neudrucke zweier Kompositionen von Otto Ludwig herausgegeben, nämlich die Vertonung der Goetheschen Gedichte „Die wandelnde Glocke" und „Der Totentanz". Der Erstdruck dieser Kompositionen ist in einem Exemplar im Otto Ludwig-Zimmer zu Eisfeld vorhanden.

Görlitz. Die sehr verdienstvollen, vom Stadtrat Lüders begründeten und gestifteten Görlitzer Volkskonzerte brachten jetzt einen stilvollen französischen Abend unter Leitung von Kapellmeister Kutzschbach (Dresden). Die Aufführungen fanden ein Publikum von annähernd 4000 Köpfen. Méhuls Ouvertüre „La Chasse", Charpentiers Suite „Impressions d'Italie" und Berlioz' Ouvertüre „Benvenuto Cellini" erfuhren mit der durch eine ansehnliche Zahl Dresdner Kammermusiker an ersten Pulten auf 60 Mann verstärkten Görlitzer Militärkapelle eine ausgezeichnete Wiedergabe. Die Kammervirtuosen Wunderlich und Spitzner waren treffliche Vertreter obligater Partien. Als Solisten traten Eve Simony, die Koloratursängerin der Brüsseler Oper, mit Arien von Grétry und Delibes, und Professor Georg Wille auf, der Saint-Saëns' bekanntes Violoncellokonzert unvergleichlich schön vortrug und stürmischen Beifall erhielt. G. K.

Jena. Zum Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins, das in diesem Jahre bekanntlich in Jena stattfinden wird, schreibt man der Vossischen Zeitung: Wie in der ersten Sitzung des Gesamtausschusses mitgeteilt wurde, ist für das vom Allgemeinen deutschen Musikverein geplante diesjährige deutsche Tonkünstlerfest die Zeit vom 5. bis 8. Juni in Aussicht genommen. Aus den Mitteilungen der Professoren Stintzing und Stein ging ferner hervor, dass die Grossherzogin von Sachsen-Weimar das Protektorat über das Fest angenommen hat und dass die Mitwirkung der Weimarer Hofkapelle bei den Veranstaltungen gesichert ist. Geplant sind ein Kirchenkonzert, ein Kammermusikkonzert und zwei Orchesterkonzerte. Das endgültige Programm wird erst im April von den Beauftragten des Allgemeinen deutschen Musikvereins festgesetzt werden. Am 8. Juni wird wahrscheinlich eine Festvorstellung im Hoftheater zu Weimar stattfinden. Die Festschrift soll das Jenaer Musikleben in früheren Jahrhunderten schildern. Der Verein, der von Liszt gegründet wurde, hält während der Festtage auch seine Generalversammlung ab. Anfragen beantwortet Privatdozent Dr. Nohl-Jena.

Magdeburg. Josef Krug-Waldsees Chorwerk „König Rother" wurde hier vom Krug-Waldsee-Singechor, dem Lehrergesangverein und dem Städtischen Orchester mit grossem Erfolge aufgeführt; als Solisten wirkten mit: die Damen Pfensgen und Hamers, die Herren Bünger und Sistermans.

Mainz. „Der Paria", Oper in 1 Akt von Albert Gorter, wurde im Mainzer Stadttheater mit grossem Erfolge gegeben.

Weissenfels (Saale). Im Stadttheater fand am 12 Febr. unter Leitung von Oswalt Stamm eine erfolgreiche Aufführung von „Paradies und Peri" von Robert Schumann durch den Oratorienverein statt. Solisten waren Anna Hartung (Leipzig), Martha Oppermann (Dresden), Georg Seibt (Chemnitz) und Karl Dietrich (Halle).

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma Max Hesses Verlag in Leipzig bei, auf den wir unsre Leser besonders aufmerksam machen.

Die nächste Nummer erscheint am 27. Febr.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 24. Febr. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 9

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königsstraße Nr. 16

Donnerstag, den 27. Febr. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Neunzehntes Gewandhauskonzert

Bruckner: sechste Sinfonie; **R. Strauss**: Till Eulenspiegels lustige Streiche; **Puccini**: Arie aus „Toska"; **d'Albert**: Lieder für Sopran und Orchester, gesungen von Frau Eva v. d. Osten

Anton Bruckner, der grosse Sinfoniker, bleibt interessant und liebenswert auch in denjenigen seiner Riesenwerke, die seine Schwächen am meisten hervortreten lassen. Es sind Schwächen, die man sich um ihres Inhabers willen gern gefallen lässt. Wer die Liebe zu Bruckner hat, die dieser weltabgewandte, von herrlich kindlichem Sinne bis ins hohe Alter erfüllte Dichtermusiker verdient, ist eben trotz allem erfreut, auch seine sechste Sinfonie kennen gelernt zu haben. Er sieht über ihre Zerbröckelungen hinweg und labt sich an den kostbaren Einzelheiten, die auch hier in Menge vorhanden sind. Aber auch dem Gleichgültigen kann zum mindesten die Schönheit, Tiefe und auch einheitliche Stimmung des überirdischen langsamen Satzes nicht entgehen.

Ein Gegenstück hierzu, aber eines von gleicher Genialität, ist „Till Eulenspiegel" von R. Strauss. Das ist einer von den besten Streichen des Realisten, der den balladesken Ton der Moritat und zugleich den des mittelalterlichen Schwankes unübertrefflich wiedergegeben hat. Ich glaube, dies gehört zu den Stücken von Strauss, die nicht bald veralten werden. Prof. Artur Nikisch und das Gewandhausorchester standen auf gewohnter Höhe und wurden entsprechend gefeiert.

Frau Eva von der Osten liess alles Theater, auf dem sie hochbedeutend ist, beiseite und feierte als Konzertsängerin grossen Stils, ausgezeichnet durch Reife der Stimme, der Gestaltung und des Vortrags, ausserordentliche Triumphe. Dass sie d'Alberts „feierliche" Venushymne in stürmischem Tempo nahm, kann aus der von Frau von der Osten gewählten Fassung dieses Stückes ohne Männerchor, der eigentlich dazugehört, erklärt werden. Derart fehlen die Gegensätze, und die Wirkung der Hymne ist in diesem Falle eher durch atemlosen Augenblicksrausch zu erreichen. $\sharp$

„Der ferne Klang"

Leipziger Erstaufführung

Von **Friedrich Brandes**

Diese Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker wird den Namen des bisher fast unbekannten Wiener Komponisten schnell in alle Lande tragen. Denn man hat es hier mit einem der stärksten Talente nach Wagner und Bizet zu tun. Er, dessen Dichtung und Musik von Wagner nicht beeinflusst sind, ist wagnerischer als alle bayreuthisierenden Komponisten. Dass er Dichterkomponist ist, würde an sich nicht viel besagen, erhält aber die höchste Bedeutung beim „Fernen Klang". Diese Dichtung ist aus dem Geiste der Musik geboren, und diese Musik konnte zu keiner anderen Handlung geschrieben werden. Darüber braucht man nicht weiter zu reden. Das fühlt jeder, der die Oper hört und sieht, selbst wenn sie ihm nicht „gefallen" sollte. Nämlich „gefällig" ist sie wirklich nicht, das muss man dem Dichterkomponisten nachrühmen. Aber dem Eindrucke der Natur, der Echtheit, kann sich niemand entziehen. Im „Fernen Klang" spricht ein Musikpoet, der sich nur so und nicht anders äussern kann. Die Wirkung ist wie die der Natur, nicht wie die einer Komposition. Das erinnert einigermassen an „Salome" von Strauss und „Louise" von Charpentier, mit denen aber das Stück Schrekers nichts weiter gemeinsam hat. Nur seine Musik fand im Äusserlichen ähnlichen Nährboden. Da weisen die Fäden auf allgemeine Zeitströmungen, vor allem auf den Impressionismus. Und hier zeigt sich's, was das Genie den Anregungen der Zeit und der Umgebungen entnehmen und was es aus ihnen machen kann. Denn all dies bleibt etwas Äusserliches: in den Händen der Kompositeure Formalismus für die Mode des Tages. Einzig der Künstler, wenn wir den so nennen, der aus innerem Drange und sehnsüchtiger Not schaffen muss, gestaltet sich mit solchen Mitteln, seien sie von sonstwem gegeben, die Illusion des Lebens. Die Mittel sind nur Voraussetzung: die hohe Kunst ruht auf dem klaren Auge und der reinen Seele des vom grauenvollen Zwiespalt des Lebens Gepeinigten, der verzweifeln muss oder sich durch gestaltendes Gebären befreien kann. Daher die „ungefälligen" entsetzlichsten Vorwürfe bei den Grössten: „Oedipus", „Die Räuber", „Faust", „Judith", „Tannhäuser", „Carmen", von unmoralischen Leuten als „unmoralisch" verdächtigt.

Etwas derartiges ist auch der „Ferne Klang“: theatralisch-opernhaft die Geschichte einer Gefallenen, musikdramatisch-symbolisch das hohe Lied von der Sehnsucht nach klarem, freiem Künstlertum: der Höhe des Lebens.

Wie Schillers „Räuber“ und Hebbels „Judith“ (denn auf diesen Höhen gibt es keinen Unterschied zwischen Oper und Drama) ist „Der ferne Klang“ das Werk eines Anfängers und zeigt alle Ungeschlachtheiten des Anfängers, z. B. „ein altes Weib“ im ersten Akt und „ein zweifelhaftes Individuum“ im letzten, die beide überflüssig sind, auch kindliche Verblasenheiten im Dialog und schwülstige Aufbauschungen in der Musik. Aber es ist merkwürdig, wie diese Mängel, die dem Überfluss zu entstammen scheinen, einen milde stimmen angesichts des mit klarem Auge geschauten und mit sicherer Hand geformten Geschehens da droben auf der Szene und des aus reichstem Inneren geschöpften, unendlich rührenden, bis ins Tiefste aufwühlenden, zum Höchsten klärenden Mitfühlens und Ausdeutens da drunten im Orchester.

Schreker ist ein selbstbewusster und ehrlicher Anfänger. Er hätte die Schwächen dieses Werkes vielleicht beseitigen können. Erst der letzte Akt zeigt eine vollgereifte Kunst. Aber das Ringen um den musikdramatischen Stil in den vorhergehenden Akten (nicht etwa um die musikalische Form, denn die steht im zweiten Akt so staunenswert sicher wie bei irgendeinem Meister) das Ringen um den eigenen Stil wird ihm besonders wertvoll erschienen sein. Das ist es aber auch für uns, ja es gewährt dem Musiker höheren Genuss als sogenannte durchschlagende Wirkungen, die manchem das Wichtigste sind. Ich will damit sagen: der „Ferne Klang“ ist so geblieben, wie er gewachsen ist. Und er ist so stark, dass er kleine Schwächen verträgt.

Einige davon sind vielleicht gar keine Schwächen. Wer etwa „Leitmotive“ oder „Melodien“ im landläufigen Sinne darin sucht und vermisst, tritt mit Vorurteilen heran. Aber auch von der allerneuesten Stimmungsmonotonie und uferlosen Modulierung, die über den Rhein zu uns gekommen ist und einigemale zweiten Aufguss gefunden hat, ist Schreker nicht wesentlich beeinflusst, wenn er auch zweifellos diese Neuromantik in sich verarbeitet hat. Für sein Werk erscheinen mir als musikalisch bestimmend und richtunggebend Klangfarbensymbole in einem unendlichen, unerschöpflichen Reichtum der Variierung. Eine genial erfundene und festgehaltene Grundstimmung erfüllt das Werk, man könnte fast sagen: der Orgelpunkt oder (in Schopenhauerscher Sprache) der Grundbass der Oper, das hinter den Erscheinungen stehende Metaphysische, das eigentlich Wesentliche des Kunstwerks, das „Ungefällige“, das dem künstlerischen Menschen die Angelegenheit zur Herzenssache macht. Und aus jenem Orgelpunkt und um ihn herum flattern die Floskeln, Figurierungen und Farbenmischungen, die die äusseren Geschehnisse beleuchten und die inneren Wandlungen deuten. Den Grundbass gibt der musikalische Dichter, die Variationen der dichterische Komponist. Im übrigens ist es schwer, ja umöglich, über solche Dinge mit Worten allein Klarheit zu verbreiten.

Mag „Der ferne Klang“ eine Anfängeroper sein, sie erfüllt schon das Wichtigste: ihre Handlung gibt das Besondere, Zufällige, ihre Musik das Allgemeine, Ewige. Um es für die Ästhetensprache zu übertragen (oder abzuschwächen): Naturalismus und Romantik. Und die Verquickung solch heterogener Elemente kann geeignet sein, das Opernideal (Schreker ist mit seiner Bezeichnung gar zu bescheiden) vom Wagnerschen Musikdrama hinweg auf andere Wege zu führen.

Ich denke da an richtungbestimmende Stücke, wie „Carmen“, „Louise“, „Tiefland“, „Pfeifertag“, „Rosenkavalier“ und „Ferner Klang“, je verschiedener um so besser. Die Werke der Jüngsten haben am weitesten geführt.

Rühmend zu nennen ist die Leipziger Aufführung des „Fernen Klanges“ unter Operndirektor Lohses musikalischer und Dr. Lerts szenischer Leitung. Dem Können des Dichterkomponisten und dem Werte der Oper entsprechend, steigerte sich die Begeisterung der Zuschauer mit jedem Aufzuge.



Kompositeur und Direkteur

Von **Adolf Prümers**

Im Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts lebte in Berlin und anno 1787 in Wien der musikliebende Arzt Amand Wilhelm Smith, der seine Erfahrungen als „Liebhaber der deutschen Sing- und Klingkunst“ in einem Oktavbändchen von 164 Seiten unter dem Titel „Philosophische Fragmente über die praktische Musik“ niederlegte. In sechzehn „Aufsätzen“ behandelt er da u. a. die vier notwendigen Eigenschaften des musikalischen Ausdrucks und versteigt sich zu folgendem Paradoxon: „Man muß von einem starken, fetten Musiker, dessen Nerven schwer zu bewegen sein, keinen oder einen sehr mittelmäßigen leidenschaftlichen Ausdruck erwarten.“ Im zweiten Aufsatz heißt die vierte Überschrift: „Die Erziehung mangelt meist den Musikern“; sie „hungern als Stümper“ und „sterben als Maschinen“. Der Fehler großer Genies ist „mehrenteils ein übertriebener Eigensinn, Hartnäckigkeit auf ihre Grillen und die allzugroße Kenntnis ihres Wertes. Sie wissen sich nicht in die Zeit und Umstände zu schicken, um von denselben Gebrauch zu machen; sondern begehren thörichter Weise, daß man sie suchen soll, Sie! die man gar nicht kennt.“ Die „Gemüthsart eines bloßen Instrumentalisten“ ist schwerer zu erforschen als die eines Kompositeurs; „überhaupt fällt das Urtheil über den letztern aus Gründen nicht gar zu günstig aus.“ Die meisten Musiker, besonders „die sogenannten Virtuosen“ gehören meist in die niedrigste Klasse der ausschweifendsten Menschen. Die Laster, welche die gesittete Menschengesellschaft am meisten verabscheut, als Sauffen, Wollust, Neid, Haß, Müßiggang, sind ihre Hauptneigungen, die sie fast nie unbefriediget vorbei gehen lassen.“ Dieses sehr beliebte Thema und seine Widerlegung verschaffte der Büchermacherei des achtzehnten Jahrhunderts den erforderlichen Schreibstoff.

Interessanter sind Smiths Äußerungen über Eigenschaften und Pflichten des Kompositeurs und Direkteurs einer Musik. Er sagt sehr richtig: „Daß es zuviel schlechte, und zu wenig gute Kompositeurs heute gibt, zeigt der Ozean von schlechten Stücken an, mit denen unsere Zeit überschwemmt wird. Fast alles, was die Skala kaum erlernt hat, fängt auch schon an, die musikalische Welt mit neuen Stücken in Kontribution zu nehmen. Man trifft wohl im ganzen genommen, zehn schlechte Stücke an, bis man ein gutes in die Hand bekömmt. Die Zeit ist also nicht allein verloren, die man bei den zehn

Stücken zubringt: sondern die Anlage zu einem guten Geschmack erstickt und vermodert. Für sich kann man machen, was man will, aber für die Welt gehört ein gewisser Grad von Vollkommenheit. Wie viele große Leute bedauern die Bekanntmachung ihrer ersten Arbeiten, welche gemeiniglich zügellos ohne alle Ordnung, Einschränkung und Wahl ausfallen. Es wünschte nicht ohne Grund der berühmte Houart, daß kein Autor seine Schriften vor dem dreißigsten Jahre bekannt machen sollte, damit der Verstand, der in diesen Jahren schon körnichter und durch Erfahrungen der Reife näher ist, beurteilen könne: ob seine Geburt dem Zahne der Zeit trotzen könne oder nicht."

Wenn Mozart und Schubert diesem Rat gefolgt wären, so hätte die dankbare Nachwelt dabei nicht viel profitiert. Smith glaubt, das jugendliche Feuer, der Überschuß an Jugendkraft sei dem Kompositeur schädlich: „Die wütenden, erhitzenden Leidenschaften (pathemata excitantia) verlieren sich nach und nach, da ihre Ursache, der allzuschnelle Kreislauf des Bluts, vermindert wird und eine trägere Bewegung bekömmt. Um dieses Feuer der Einbildung in seinen Schranken zu halten, ist es gut: wenn man zugleich Wissenschaften studiert, welche vieles Nachsinnen erfordern, als die Algebra und Mathematik, die zu gleicher Zeit auch viel Einfluß in den Satz haben, da dieser ohnedies ganz allein in der angewendeten Lehre der Verhältnisse besteht. Ein Kompositeur muß ferner eine empfindsame Seele haben, welche sich leicht in verschiedene, auch wechselweise entgegengesetzte Leidenschaften versetzen kann, die so heftig die zärtliche selige Liebe als den schäumenden wütenden Zorn in aller seiner Stärke zu empfinden fähig ist.

Die Zeit, in welcher ein Kompositeur arbeiten soll, ist unbestimmt; seine Laune und Muße müssen ihn zur Arbeit auffordern, nicht der Zwang. Mit jener arbeitet er in einem Tage mehr, als mit dieser in einem Monate, weil Studien, welche von der Einbildungskraft abhängen, nicht können so wie Fabriquen und Manufakturen betrieben werden, ob sie gleich schlechter belohnt werden. Denn außer der Ehre und ungewissen Hoffnung seiner Unsterblichkeit hat der lebende Künstler wenig Vorteile." (Seit Gründung der Genossenschaft deutscher Tonsetzer anno 1904 hat sich ja dies Blättchen erheblich gewendet.) „Demzufolge muß ein Kompositeur seine Stücke nicht gleich einem Handwerker verdingen, soll man es seinen Arbeiten nicht anmerken, daß sie den Kontrakt bei sich führen, sondern er muß schreiben, wenn er Laune und warmes Gefühl hat."

Betreffs der guten Stunde, in der dem Kompositeur etwas einfällt, meint Smith, der Morgen sei als der heiterste Teil des Tages der schicklichste für Empfindungen, weil die Nerven während des Schlafes hinlänglich mit frischem Safte gespeist würden. Die Begeisterung, ohne die kein Quäker in England predigt, überfällt den Kompositeur „gleich einem Fieber ganz unvermutet." „Und die Einsamkeit, diese fruchtbare Mutter von Gedanken und edeln Empfindungen, ist auch seine Mutter." Dann aber stellt Smith ein Gesetz auf, das jedem Kompositeur auch heute noch aus tiefster Seele gesprochen ist: „Ein Kompositeur muß von allen anderen Gedanken und Sorgen frei sein. Die Begeisterung liebt die Zufriedenheit, welche sich mit den Bedürfnissen und Nahrungssorgen nicht verträgt." — „Was für Stücke ein Kompositeur bearbeiten soll, bestimmt sein Temperament. Bach wird nie Dittersdorf, und Dittersdorf nie Bach werden. Wir sind nicht alle für alles geschaffen; non omnia possumus omnes."

Ähnlich Altes und Neues weiß Smith „von den Eigenschaften eines Direkteurs einer Musik" (siebenter Aufsatz) zu berichten. „Ein Direkteur einer Musik muß gleich einem geschickten Feldherrn alles auf einmal übersehen. Daß er die Komposition verstehen müsse, versteht sich ohne mein Erinnern, damit, wenn bei einer Stimme ein Fehler vorkommt, er ihn so zu decken und zu lenken wisse, daß er von den Zuhörern nicht merklich beobachtet, und der Fehlende gleich wieder in sein Gleis zurückgeführet werde. Kein Instrument ist zum Dirigieren besser, als die Geige. Sie führt in allen vollen Stücken (Tutti) den mehresten Gesang und wird wegen ihrer Durchdringlichkeit vor den anderen Instrumenten am besten gehört. Daher dirigiert sie fast in allen wohleingerichteten Orchestern. Sie führt gleichsam als Befehlshaberin den Ton, und die andern Stimmen müssen sich als Subalterne nach ihrem Willen richten, soll etwas harmonisch Ganzes herauskommen. Ein Direkteur einer Musik und ein Virtuose sind daher gut voneinander zu unterscheiden. Selten sind diese Eigenschaften in einer Person vereiniget, weil das Dirigieren den rechten Arm wegen der großen Anstrengung, um gehört zu werden, zu schwer macht. Sind sie aber vereiniget, so versteht es sich von selbsten, daß so ein Mann, wie z. B. Herr von Dittersdorf, deswegen sehr zu schätzen sei. Hat nun ein Direkteur die erforderlichen Eigenschaften zur Anführung, so muß er — sollen 30 Menschen eine Seele zu haben scheinen, um etwas Vollkommenes zu schaffen — völlig freie Disposition über alles haben, was zu seinem Zwecke nötig ist. Sein Ansehen muß nicht durch Ränke und Kabalen unruhiger Köpfe, die schöne Frauen oder Schwestern haben, untergraben und begränzt werden. Sein Wink, ist er ein rechtschaffener, seinem Fache gewachsener Mann, muß ein Befehl für seine Subalternen sein, besonders, wenn er übrigens stets ein rechtschaffenes bescheidenes (sic!) Betragen zeigt. Ein gewisser Grad von Zurückhaltung gegen seine Subalternen, die Gnade und das Zutrauen seines Herrn wird ihn dieses Vorteils vergewissern."

Zuguterletzt prophezeit Smith den nahen Verfall der Musik. Einen Händel, Gluck, Naumann, Salieri, Haydn, Dittersdorf, Mozart, Paisello, Sarti, Gaßmann habe man „in der Zukunft kaum zu erwarten"! Wenn der gute Herr doch jetzt seinem Grabe entsteigen könnte!



Zwei unveröffentlichte Briefe Richard Wagners

Die Wiener Zeitschrift „Der Merker" veröffentlicht im jüngsten Heft, einer Richard Wagner-Nummer, sieben Briefe des Meisters, von denen drei bisher nur im Auszuge, die übrigen aber ganz unbekannt waren. Wir geben im folgenden die beiden interessantesten dieser neuen Wagnerbriefe wieder. Der erste davon ist an den Dresdner Tenor Josef Tichatschek gerichtet, der ihn eben in seinem Schweizer Asyl besucht hatte und der in Opernangelegenheiten des Meisters als sein Vermittler wirkte. An ihn schreibt Wagner:

„Mein liebes Tscheckel! Das hast Du schön gemacht! Hab' herzlichen Dank für Deine Freundschaft, aus der hoffentlich noch recht was Tüchtiges für uns heranwachsen soll! — Da sieht man doch, wer Energie und das Herz auf dem rechten Fleck hat! Jetzt sorge nur, dass wir den Lohengrin noch zusammen aufführen! Sehr recht hast Du getan, dem Lüttichau (Intendanten des Dresdner Hoftheaters) jetzt davon abzuraten:

wer weiss, wenn Deine guten Andeutungen in Erfüllung gehen, reichen wir uns doch noch einmal über meinem Werke die Hand, und die wollen wir uns dann gehörig drücken, dass es einen Schrei der Freude geben soll: und dann setzt's wieder Frankfurter Würste bei Dir und Frau Pauline! Nun, da schicke ich Dir denn auch, wie Du's wünschest, noch den dritten Akt der Walküre: wenn Du mich wirklich bald wieder besuchst, so bring mir dann das Manuskript wieder zurück. Noch zwei Akte vom Jungen Siegfried sind seitdem fertig geworden; doch habe ich mich seitdem unterbrochen, da mir für so bald doch alle Hoffnung schwindet, dies Werk auf meine Weise aufführen zu können. Dagegen habe ich etwas Neues angefasst, was zum nächsten Winter fertig sein soll (wahrscheinlich der Tristan), und was ich selbst zuerst aufführen zu können hoffe. Komm bald zu mir, so sollst Du alles kennen lernen, und wie ich sehe, dass Du denn doch richtig unverwüstlich bist — woran ich nie gezweifelt habe — so kommt auch wieder etwas Hübsches für Dich dabei heraus. O, Du Mordkerl!

Mit meiner Gesundheit geht es seit meiner vorjährigen Kur recht gut: Du hast hier den letzten Anfall meines verfluchten Leidens erlebt. Ich wohne — dank einer mir ergebenen Familie — jetzt herrlich, endlich frei und angenehm und kann Dich diesmal ganz passabel bei mir aufnehmen, so dass Du nicht wieder im Gasthof abzusteigen hast. Überzeuge Dich nur! Wenn ich einmal dazu komme, für meine Existenz etwas besser gesorgt zu sehen, als dass ich immer — wie jetzt — eigentlich doch nur von der Hand in den Mund lebe, da könnt' ich es schon aushalten, selbst ohne König Johann Nepomuk.

Nun, auch das müssen wir abwarten. Einstweilen tröste ich mich mit so guten Freunden, wie Du einer bist: das hält mich über Bord!

Jetzt grüss' Fischer (Chordirektor in Dresden) bestens: das ist auch so eine alte Haut!

Und Frau Pauline soll sich immer rüsten, nachts nach der Vorstellung uns wieder zu bewirten. Meine Frau, die wahrscheinlich zum Rienzi nach Dresden kommen wird (schreib doch wann), freut sich wie ein Gott und grüsst Euch beide mit Herzenskraft!

Adieu! Alter guter Freund! Hab' Dank und sei meiner herzlichen Ergebenheit versichert! Dein Richard Wagner.

Das Wiesbadener Fest, an dem Du auch so schön mitwirktest, scheint ganz eigene Folgen haben zu sollen: in Paris rührt sich's mit dem Tannhäuser!"

Aus Neapel richtete Richard Wagner am 17. März 1880 an den Wiener Hofoperndirektor Franz Jauner einen Brief, aus dem zu ersehen ist, wie sehr Wagner sich für Sänger einsetzte, die sich hingebungsvoll von ihm unterweisen liessen und mit welcher Unerbittlichkeit er auf richtige, nicht bloss „beiläufige" Aufführungen seiner Werke hielt; auch um den Preis, dass das Publikum und die Presse des entthronten „Lieblings" willen diese Aufführungen schlechter behandeln mochten. Wagner schreibt:

„Geehrtester Herr und werter Freund! Es liegt mir nichts sowohl am Engagement des Herrn Jäger, als daran, dass meine Stücke Siegfried und Götterdämmerung auf dem Spielplan des k. k. Hofoperntheaters ebenso häufig erscheinen sollen, wie meine anderen Werke und namentlich als die Walküre, weil für diese die Wiener sich einbilden, den richtigen Tenoristen bereits zu besitzen. Mit Ihren engagierten Kräften können Sie diese beiden Werke, mit denen ich das Publikum bereits genau bekannt unterhalten wissen will, nicht geben; folglich erblicke ich in Ihrem Personal eine Schwäche, unter welcher ich Schaden leide und welche geheilt zu wissen mir sehr wichtig ist.

Sie selbst schienen hiefür besorgt zu sein, als sie vor einiger Zeit Herrn Jäger ein Engagement anboten: die Unterhandlungen hierüber sind mir genau bekanntgeworden, und ich musste daraus ersehen, dass nicht die hohe Forderung Jägers — über deren Verminderung es gar nicht zur Unterhandlung kam —, sondern der Umstand, dass Herrn Labatts Bedingungen für ein Engagement seinerseits in Frankfurt nicht zugestanden werden konnten, und dieser Herr somit von einem Tage zum anderen sich entschloss, lieber in Wien zu bleiben, der Grund ist, welcher Sie mit Jäger ohne weiteres abbrechen liess — wenn Sie sich zur Erhaltung des Herrn Labatt (schon seiner günstigen Stellung zur Presse wegen!) gleich wünschen zu müssen glauben dürften, so habe ich dagegen sehr zu beklagen, dass Sie sich fortan mit einem Tenoristen zu behelfen haben, welcher zwei meiner wichtigsten Partien nicht singen kann, während dieser Eine, der dies kann, durch ein unüberlegtes Auftreten in einigen anderen Partien (wozu er zu seinem Schaden veranlasst wurde) den Vorwand zu seiner Abweisung liefern musste. Hiergegen werde ich nicht gehört, wenn ich erkläre, alle meine Partien Jäger so einstudieren zu können, dass er jeden anderen jetzigen Tenoristen darin schlägt; schon jetzt habe ich ihn für Leipzig zum Tristan bestimmt. Eben dieses Unterordnen meines, auch für Wien gewiss nicht geringen Interesses, unter Lokal- und Personalrücksichten, deren Beachtung Ihres Theaters nicht immer zum Vorteil gerät, ist es, was mir diesen Fall als von besonderem Ernst erscheinen lässt und ersuche ich Sie demnach freundschaftlichst, die Angelegenheit mit mir von dieser Seite aus zu betrachten. Wenn Sie im Jahre etwa zweimal Siegfried und ebensooft Götterdämmerung mit einem jedesmal für ein starkes Honorar ausgeliehenen Sänger geben, so ist dies mehr Verschwendung, als wenn Sie diese Werke, so häufig, als das Publikum hierfur Interesse zeigt, mit einem festengagierten Sänger geben und gebe ich Ihnen mein Wort, dass nur ein weniges meinerseits dazu genügt, um Jäger auch in anderen Partien, die er bisher so liederlich einstudiert hatte, wie dies an unseren Theatern und mit ihren Kapellmeistern der Fall ist, selbst den grossen Labatt bedeutend übertreffen lassen.

Doch, genug von diesen Widerwärtigkeiten! — Nur wünsche ich, teuerster Freund, dass Sie sich davon überzeugt halten möchten, dass ich gerade diese Seite diesmal durchaus ernst nehme, weil ich meine Hauptwerke des Nibelungenzyklus nicht zu Gespenstern auf dem Wiener Theater verwendet wissen will.

Mit herzlichen Grüssen verbleibe ich Ihr ergebener Richard Wagner".

Rundschau

Oper

Berlin In der Königlichen Hofoper und im Charlottenburger Deutschen Opernhause wurden am Mittwoch Nicolais „Lustige Weiber von Windsor" zugleich gegeben. Das letztere Institut hatte bereits seit einigen Wochen die Aufführung für diesen Tag in Aussicht genommen, während die Hofoper wohl durch die Anwesenheit von Hermine Bosetti, die bei der Berliner Première der Ariadne nächste Woche die Zerbinetta singen soll, verleitet worden ist, dem Berliner Publikum die gefeierte Diva durch ein Auftreten in Nicolais sonnigem Werke zunächst einmal wieder in freundliche Erinnerung zu bringen. Ich benutzte die Gelegenheit dieser Doublette, einmal zwei Akte bei Herrn v. Hülsen und zwei bei Direktor Hartmann anzuhören, was um so leichter klappte, als die Hofoper eine halbe Stunde früher anfing als die Charlottenburger. In dem königlichen Institut war alles, wie von jeher, auf den Star eingestellt. Zwar bemühte sich Frau Bosetti, nicht mehr in den Vordergrund zu treten, als die Rolle der Frau Fluth unbedingt verlangt. Aber durch die auf das flotte Tempo der Diva nicht ganz eingestellten Mitglieder unserer Hofbühne wurde es doch eine Star-Aufführung. Immerhin gelang es Frau Bosetti, mit ihrem Humor, ihrer entzückenden Schalkhaftigkeit und ihrem wunderbaren Singen ihre Kollegen mitzureissen, so dass der Gesamteindruck der Aufführung ein recht annehmbarer wurde. Nur Kapellmeister Dr. Besl hinkte gelegentlich zu sehr mit dem Orchester nach.

Die junge Charlottenburger Bühne hat seit ihrer Eröffnungsvorstellung das Niveau einer vorzüglichen Großstadtbühne aufrecht erhalten. Es steckt in diesem Institut eine Arbeitsfreudigkeit, um die es Herr v. Hülsen beneiden könnte. Jeder ist mit ganzem Herzen bei der Sache, lässt sich willig von den ausschlaggebenden Köpfen leiten, die wiederum volle künstlerische Autorität und genügend grosse Freude an ihrer nachschaffenden Tätigkeit haben. Das vorzügliche Orchester, das unter den Kapellmeistern Mörike und Krasselt besonders gut gedeiht, wird durch ein sehr geschickt ausgesuchtes, beinahe „homogenes" Ensemble auf der Bühne komplettiert. Das alles wurde auch wieder bei der Aufführung der „Lustigen Weiber" demonstriert. Herr Mörike sass am Dirigentenpult und der hochbegabte Dr. Kaufmann hatte die Regie in Händen. Die Vorstellung war eine wunderschön einheitliche. Keiner kam mehr ins Vordertreffen, als seiner Rolle zustand. Es wurde ausgezeichnet gesungen und mit grosser, aber nicht über-

triebener Munterkeit gespielt. Hier sowohl wie in der Hofoper haben die „Lustigen Weiber" an diesem Abend einmal wieder einen Erfolg erzielt, wie er in Berlin seit langem nicht mehr zu verzeichnen gewesen ist. H. W. Draber

Dresden Die Proben zum „Ring des Nibelungen", der in allen seinen Teilen neuinszeniert und neueinstudiert wird, sind schon seit Wochen im vollen Gange. Das Repertoire begnügt sich daher mit dem Üblichen. Nur ein paar Neubesetzungen und Gastspiele sind zu erwähnen. Herr Soomer sang einen hoheitsvollen Oberpriester in „Samson und Dalila"; Samson war Herr Löltgen, der jetzt wesentlich vornehmer singt wie früher, aber in dieser Partie recht unpersönlich war in der Darstellung. Einen humoristischen und stimmtüchtigen van Bett gab Herr Ermold im „Zar und Zimmermann", Soomer einen übermütigen, ganz im Buffostil gehaltenen Fluth in den „Lustigen Weibern". Mit den Gastspielen hatte man kein Glück. Emmy von Mortinger aus Graz gab eine ganz nette Regimentstochter, Herr Mark Oster aus Bremen einen ganz netten Belamy („Glöckchen des Eremiten") — aber es war eben stimmlich nur braves Mittelgut und wohl kaum für uns etwas brauchbares. Das Russische Ballett fand mit seinem einmaligen Gastspiel viel und berechtigtes Interesse. Noch ein Abgang ist zu vermelden: Frau Marie Keldorfer, die auch auswärts als Bach- und Händelssängerin geschätzte Sopranistin unserer Oper, ist aus ihrem Pensionsvertrag nach über siebenjähriger Tätigkeit am kgl. Institute plötzlich entlassen worden, weil ihre schwere Erkrankung die kontraktlich festgesetzte Maximalzeit von 42 Tagen wesentlich überschritten hat. Das Missgeschick dieser sympathischen Künstlerin ist aufrichtig zu bedauern. Dr. Georg Kaiser

Elberfeld R. Wagner beherrschte den Januar-Spielplan des Stadttheaters. Ausser Lohengrin und Tannhäuser hörten wir in wohlgelungener szenischer Aufmachung und sorgfältig musikalisch einstudiert den ganzen Ring. In sämtlichen Werken trat der Dresdener Heldentenor Löltgen als Gast auf und wurde namentlich seiner wundervollen und gleichmässig ausgebildeten Stimmmittel wegen sehr gefeiert. Erich Hunold (Heldenbariton), Nusi Hüsgen Szekrenyessy (dramatische Sängerin), Auguste Müller (Altistin), F. Birrenkoven (Tenorbuffo) führten ihre Stellen mit bestem Gelingen aus. Im Tannhäuser zeigte sich der jugendliche Richard Reisser in der Titelrolle als ein zu den besten Aussichten berechtigter Sänger, dem die lyrischen Stellen ganz besonders gut liegen. Karl Schröder (Bremen) lieh dem José in Carmen Kraft und Geschmeidigkeit seines sympathischen, etwas dunkel gefärbten Organs. Zur Besetzung der ersten Kapellmeisterstelle fanden sich am Dirigentenpult mehrere Bewerber ein, unter denen Friedrich Weigmann für diesen Posten sich am meisten befähigt erwies. H. Oehlerking

Freiburg i. Br. Unsere Stadttheaterleitung lässt es sich angelegen sein, Opernaufführungen in musikalisch sorgfältig vorbereiteten und szenisch effektvoll ausgestatteten Aufführungen herauszustellen. Wir besitzen im ersten Kapellmeister, Herrn Gustav Starke, einen umsichtigen und tüchtigen Dirigenten, und das Orchester ist in seinen Gesamtleistungen gleichfalls lobenswert. Von den älteren Opern bekamen wir Mignon, den unverwüstlichen „Trompeter von Säkkingen", dann Lortzings „Zar und Zimmermann", dessen „Waffenschmied", Nicolais „Lustige Weiber" und „Samson und Dalila" von Saint-Saëns. Von Wagners Meisterwerken wurden vom heimischen Personal „Rheingold" und die „Walküre" aufgeführt. In Puccinis „Tosca" war Irene Frauberger sehr gut im gesanglichen und im darstellenden Teil; einen charakteristischen Scarpia sahen wir in Willy Moog; die kleine Partie des Angelotti spielte und sang der neuverpflichtete Bariton, Nicolai Reinfeld, mit bemerkenswertem Gelingen, das er auch in Donizettis „Don Pasquale" als Malatesta aufzuweisen hatte. Auch bei uns ist Strauss' „Ariadne auf Naxos" mit den besten Kräften und glänzend inszeniert, aufgeführt worden. Während der grosse, arme Mozart nach Prag reisen musste, um seinen unsterblichen Don Giovanni zu hören, werden die Werke von Strauss an allen Bühnen, die hiefür leistungsfähig sind, aufgeführt. Nicht allein der Erfolg der vorangegangenen Aufführungen ist es, der einen neuen zu schaffen vermag, es trägt hier auch die geschickte mise en scène und eine ausgiebige künstlerische und kommerzielle Reklame einen bedeutenden Teil zum Gesamterfolge bei. Über die „Dichtung" Hofmannstals, über die Musik von Strauss ist derart viel für und wider geschrieben und gesprochen worden, dass man ruhig damit die Debatte schliessen darf, dass, wäre das Werk mit all seinen Absonderlichkeiten nicht derart interessant, man sich nicht so eingehend mit ihm beschäftigen würde. Das Charakterisierungs-Vermögen, dann das dramatische, das lyrische und das Buffo-Genre, erfahren hier eine meisterhafte Behandlung. Als Ariadne war Auguste Lautenbacher von echt dramatischer Kraft; Emmy Mollath bewältigte (im vollen Sinne des Wortes) die monströs-schwierige Koloraturpartie der Zerbinetta. Es dürfte ein musikliebender Architekt gewesen sein, der den guten Scherz gemacht hat, dass diese Partie tadellos konstruiert sei, weil sie ebenso hoch als lang ist. Als Bacchus war Herr Kanzow bald mehr, bald weniger gelungen tätig; weitaus besser gab er den Turiddu in Mascagnis „Cavalleria rusticana". Die eingelegte Komödie ist von den besten Schauspielkräften flott und elegant gespielt worden. Die Ausstattung war, z. B. in der Souper-Szene bei Jourdain und in der Schluss-Szene auf Naxos, von fürstlicher Pracht; trotz alledem wird das Publikum mit diesem Werke erst intimere geistige Beziehungen anzutreten haben. Am 23. Januar hatten auch wir unser „Ereignis", nämlich eine Tristan-Aufführung mit Professor von Bary aus München und Frau Anna Bahr-von Mildenburg aus Wien in den Hauptrollen. Barys Tenor hat ein baritonales Timbre und klingt in diesem am schönsten. Die sieghafte Höhe eines Heldentenors besitzt sein Organ nicht. Am besten und auf der Höhe der Situation war die Sterbeszene des dritten Aktes. Frau von Mildenburg war imponierend als Isolde im ganzen ersten Akt. Stimmlich liess sie in den folgenden zwei Akten manchmal bedeutend zu wünschen übrig; darstellerisch blieb sie aber den Abend hindurch gleich gross. Um des von ihr einzig vollendet gespielten und gesungenen ersten Tristan-Aktes willen seien ihr die kleinen Sünden im folgenden verziehen. Jean Müller war ein würdiger König Marke; der treue Kurwenal des Herrn Moog verdient eine lobende Erwähnung, und eine fleissige, ebenfalls lobenswerte Leistung war jene von Maria Honrath als Brangäne. Hier sei das tüchtige Orchester und dessen Leiter, Herr Starke, mit Auszeichnung erwähnt. Im weiteren kam, als Neuheit für Freiburg, Wilh. Kienzls „Kuhreigen" heraus, über den das nächste Mal berichtet werden soll. Victor Em. von Mussa

Konzerte

Berlin Im Blüthnersaal gaben die Pianistin Lydia Hoffmann und die Geigerin Anna Hegner ein Konzert mit dem Blüthner-Orchester. Von Frl. Hoffmann hörte ich Brahms' Bdur-Konzert. Die Wiedergabe war von der letzten Reife, von der Wucht und Ausdruckskraft, die gerade dieses gewaltige Werk verlangt, noch weit entfernt, aber sie interessierte und verriet in einer gewissen Herbheit Verständnis für den geistigen Inhalt. Frl. Hegner erfreute, wie schon früher, durch virtuoses Spiel und gediegenes musikalisches Können, in denen sich Temperament und lebhaftes Empfinden auf das Beste einen. Sie spielte die Violinkonzerte in Dmoll op. 36 von Jul. Weismann und Ddur von Beethoven. Das Blüthner-Orchester, abwechselnd geführt von den Herren Florenz Werner und Julius Weismann, begleitete aufmerksam und anschmiegsam.

Lieder und Gesänge von Schubert und H. Wolf sang Fredy Juel im Klindworth-Scharwenkasaal. Ihre wohllautende Sopranstimme hat sich gut entwickelt; gegen das Vorjahr sind auch entschieden Fortschritte in gesangstechnischer Beziehung zu konstatieren. Leichter und freier spricht der Ton in allen Lagen an und verbindet sich gut mit der sorgfältig behandelten Sprache. An Ausdruck hat ihr Gesang jedoch kaum gewonnen, der Vortrag ist musikalisch, aber nicht tief. Für leidenschaftliche Lieder reicht die Kraft nicht aus, das Weichere und Anmutige gelingt ihr besser.

Im Blüthnersaal konzertierte am selben Abend die jugendliche Pianistin Fanny Weiland mit gutem Erfolg. Vom Blüthner-Orchester unter Herrn Edm. v. Strauss' Leitung wirksam unterstützt, spielte sie die Klavierkonzerte in Gdur von Beethoven und Adur von Liszt technisch ausserordentlich gewandt, mit Intelligenz und Vortragsverve.

Die Sopranistin Annie Gehrig, die einen Liederabend veranstaltete, erfreute sich lauten Beifalls, der jedoch über die mässigen Gesangsleistungen nicht hinwegtäuschen konnte. Ihrem Sopran fehlt es an Kraft und Ausdrucksenergie und an der erforderlichen Ausgeglichenheit. Der Vortrag bleibt am Äusserlichen haften.

Carl Friedberg spielte an seinem ersten Klavierabend im Beethovensaal Klavierwerke von Bach-Liszt, Beethoven,

Waldemar v. Baussnern (Eroica-Sonate Cis moll), Brahms (Ballade D dur op. 10, B dur Intermezzo op. 76, Es dur-Rhapsodie op. 119) und Chopin. Ich hörte die Eroica-Sonate und die Brahmsschen Stücke, deren Wiedergabe die oft gerühmten Vorzüge des ausgezeichneten Künstlers im besten Lichte zeigte. Namentlich die Brahmsschen Werke wusste er mit ausserordentlicher Klarheit und Eindringlichkeit darzulegen. Mag auch bei Herrn Friedberg der Intellekt stärker sein als die Empfindung, er fesselt den Hörer vor allem durch die Schlichtheit und gesunde Natürlichkeit, mit der er musiziert.

Als ein achtbarer Künstler auf seinem Instrument darf der Geiger Herr Alexander Fiedemann gelten, der sich in einem eigenen Konzert vorstellte. Energischer Strich, klarer, voller Ton, saubere Technik, Temperament und Geschmack im Vortrag sind die Vorzüge, die ihm nachzurühmen sind. Mit dem E moll-Konzert von J. Conus fand er sich in vortrefflicher Weise ab.

Recht vorteilhaft führte sich der Sänger Rudolf Gmeiner mit seinem Liederabend ein. Er besitzt eine sympathische Stimme von hinreichender Ausgiebigkeit, deren Charakter zwischen dem Tenor und Bariton schwankt. Gesanglich ist die absolute Vollendung noch nicht erreicht. Künstlerisch erfreute der ersichtliche Ernst des Konzertgebers der sich auch in der Zusammensetzung des Programms aus Liedern und Gesängen nur vornehmster Art von Schubert, Schumann, Brahms, Tschaikowsky und Gretschaninow bekundete. Prof. Robert Kahn begleitete ausgezeichnet am Flügel.

Paul Goldschmidt bot seiner zahlreichen Hörerschaft an seinem zweiten Klavierabend im Beethovensaal ein Schubert-Chopin-Lisztprogramm. Der Künstler zählt zu unseren hervorragenden Pianisten. Alles, was er spielt, hat Charakter; mit tiefem Ernst und Verständnis beherrscht er seine Aufgaben. Ich hörte unter anderm die B moll-Sonate von Chopin, deren Wiedergabe mir einen grossen Eindruck machte. Von starker Innerlichkeit getragen, war das Werk von einer bezwingenden rhythmischen Gestaltungskraft belebt, ein grosser Zug ging durch die Interpretation.

Das wichtigste Ereignis der letzten Woche war das Konzert der Singakademie unter Leitung von Prof. Georg Schumann. Fünf kleinere Gesangwerke, teils Erstaufführungen, teils an dieser Stelle bisher nicht gehörte Kompositionen von E. E. Taubert, Hugo Kaun, Walter Braunfels, Richard Strauss und Anton Bruckner zierten das Programm. E. E. Tauberts „Hymne an Amor“ für Chor und Orchester op. 75 (aus den neugriechischen Liedern des Athanasios Christopholos) ist ein solides, sorgfältig gearbeitetes Musikstück. Schöne melodische Linien, wohlklingender Chorsatz, klare Disposition zeichnen das Werk aus. Grösser in der Anlage und inhaltlich bedeutsamer, kraftvoller gab sich H. Kauns 126. Psalm für Chor, Orchester und Orgel. Die Komposition enthält drei ineinander übergehende Sätze: Andante, stürmisch bewegten Mittelteil und Adagioschluss. Stärkstes Interesse erregte hier besonders der wundervolle Chor „Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten“, der zum Besten zählt, was Kaun geschrieben hat. Auch der Eingangschor ist wahr und schön empfunden und der dramatisch belebte Mittelteil „Da wird man sagen unter den Heiden: der Herr hat Grosses an ihnen getan“ als Gegensatz zu dem ernstgestimmten Anfang und dem versöhnend ausklingenden Schlussteil von grosser Wirkung. Braunfels' „Offenbarung Johannis“, Kap. VI hinterliess anfangs keine nachhaltigen Eindrücke. Den Vorgang erzählt im wesentlichen der Solo-Tenor, während das Orchester die Schilderungen, die Geschehnisse klanglich illustriert, ausmalt und unterstreicht. Dem Chor, zu Anfang nur wenig beteiligt, ist weiterhin die Ausführung der Textworte zuerteilt, in denen eine Vielheit redend und handelnd eingeführt ist. Das Werk hebt sich besonders gegen den Schluss hin zu sehr eindringlicher Wirkung; der erste Teil könnte wohl noch sicherer und prägnanter gefasst werden, als es Braunfels gelungen ist. Prächtige Stücke sind der 150 Psalm für Sopransolo, Chor und Orchester von Bruckner, mit dem uns der Philharmonische Chor früher schon bekannt gemacht hatte, und Rich. Strauss' „Wanderers Sturmlied“ für sechsstimmigen Chor und grosses Orchester. Was hier an glänzender Harmonisation geboten und an Klangwirkung des Chorsatzes erreicht wird, steht neben dem Höchsten, was die einschlägige Literatur aufzuweisen hat. An der wohlgelungenen Ausführung der durchweg grossen Anforderungen an die Schlagfertigkeit des Ensembles stellenden Werke waren beteiligt neben der Singakademie das Philharmonische Orchester, Herr George A. Walter (Tenor), Frl. Anna Hesse (Sopran) und Herr Musikdirektor Irrgang an der Orgel.

Helen Millar sang an ihrem Liederabend Kompositionen von Haydn, Mozart, Rossini, Schumann, Brahms, Liszt und Loewe. Es ist eine liebenswürdige, feine Kunst, mit der die Sängerin erfreut. Das Anmutige, das Neckische und Zierliche entspricht ihrer stimmlichen wie individuellen Veranlagung am meisten. Mag auch das Organ in der Mittellage und Tiefe nur wenig Klangfülle entwickeln, so entschädigt es durch den Wohllaut in der Höhe und die bereits erreichte Kunstfertigkeit im figurierten Gesang. Ihr bestes gab Frl. Millar in den Lisztschen Gesängen „Die tote Nachtigall“ und „Du bist wie eine Blume“ und „Sandmännchen“ von Brahms.

Der Pianist Edwin Fischer gab uns schon öfter Gelegenheit seinen musikalischen Werdegang zu verfolgen. Seine pianistische Kunst bewegt sich erfreulicherweise in stetig aufsteigender Linie. Seine mechanische Fertigkeit ist nicht gering; vor allem versteht er dem Instrument einen vollen, schönen Ton zu entlocken. Allein, was ihn über die Masse seiner jungen Fachkollegen emporhebt, ist seine echt musikalische Natur. Sein Vortrag zeugt von starker innerer Anteilnahme, die Auffassung ist musikalisch gesund, natürlich. Herr Fischer spielte Werke von Bach, Beethoven (Sonaten D moll op. 31, F moll op. 57), Schumann (C dur-Fantasie) und Liszt.

Adolf Schultze

Lucien Durosoir bringt vieles mit, was zu einem tüchtigen Geiger Vorbedingung: er verfügt über einen edlen tragfähigen Ton und respektables Können. Sein Vortrag litt aber (in seinem ersten Konzert) so stark unter Abweichungen der reinen Intonation, dass seine Geigerqualitäten davor bedauerlicherweise in den Hintergrund traten. Für die noch in Aussicht stehenden Konzerte sollte er sich etwas quintenreiner ausstatten.

Paul Schramm ist eine starke Individualität unter den jüngeren Pianisten. Schumanns Faschings-Schwank gestaltete er lebendig und innerlich empfunden, wobei ihm ein blühender Ton und ein klangvoller kleiner Flügel unterstützte, welchem er allerdings im Fortissimo mehr abverlangte, als selbst ein modernes Instrument herzugeben hat.

Edel und grosszügig spielte am gleichen Abend Marie Bender die Händel-Variationen von Brahms mit der Souveränität ausgereifter Künstlerschaft. Ihre Auffassung ist scharf profiliert, und mit absolut zuverlässiger Technik zeichnete sie die polyphon weit verzweigte Architektonik dieses Riesenwerkes, an welchem sich nur unsere Besten erfolgreich versuchen.

Anni Luxenburg hatte sich mit der Chaconne für die Violine allein von Bach zu viel zugetraut. Wenn man noch so jung ist, darf man gern mit bescheideneren Aufgaben vor die Öffentlichkeit treten. In dem vorausgegangenen Bachkonzert soll sie sich glücklicher präsentiert haben. Der mitwirkende Bariton Gustav Franz singt zwar etwas guttural, aber mit sympathischer, warm timbrierter Stimme.

Erna Klein hatte die Form eines Kammermusikabends gewählt, um sich als talentvolle Pianistin und feinfühlende Ensemble-Spielerin in Erinnerung zu bringen. Unter Mitwirkung der ausgezeichneten Violinistin Edith von Voigtlaender brachte sie Sonaten von Mozart, Ph. Scharwenka und Ed. Schütt erfolgreich zu Gehör.

Emmy Raabe-Burgs von hoher Kultur zeugende Sangeskunst kam in der Arie aus Ernani von Verdi glanzvoll zur Geltung, während ihr für das folgende Hugo Wolf-Stück eine Skala fein pointierter und unnancierter Ausdrucksmittel zu Gebote standen. Somit bot das gutbesuchte Konzert viel Vorbildliches für Sänger und solche, die es werden wollen.

Zu dem schlanken, leicht beschwingten Sopran der Frau Raabe-Burg steht der pastose Alt von Anna Graeve, die am gleichen Abend im Beethoven-Saal konzertierte, in sattem Kontrast. Welch herrliches Organ, wundervoll feierlich schwingt es wie dunkle Glocken in breiter Kantilene, und eine mühelose Höhe lässt auch für den Oratoriengesang (besonders Bach) Schönes erhoffen.

Lillian Wiesike und Jan Trip hatten sich zu einem gemeinsamen Liederabend verbunden, und der gut besuchte Beethoven-Saal zeugte für die Sympathien, welche beide Künstler hier geniessen. Der zarte, in einem bis ins feinste pianissimo ansprechenden Kopfregister brillierende Sopran der Sängerin stand neben Schumann und Brahms im Dienste einiger moderner Komponisten, unter denen Paul Ertels „Wir stehen im Feld“ hervorragte und wie das Käferlied von W. Berger da capo gefordert wurde. Jan Trip setzte seine reife Gesangskunst unter andern für Jordan, Crome und R. Bergh ein; die beiden Grenadiere von Richard Wagner gehören nicht zu den glücklichsten Erfindungen des Meisters.

Conrad Haunss gab in einer unverständlichen Rede den Grund irgend welcher manualen Indisposition an; es ist schwer

zu entscheiden, was auf dieses Konto zu setzen ist. Beethovens Sonate op. 31 Nr. 2 gelangte wenig eindrucksvoll zu Gehör, besser Schuberts Deutsche Tänze, doch auch kaum genügend, um pianistische Qualitäten zu offenbaren, welche einen eigenen Klavierabend motiviert erscheinen lassen.

Lilly Hoffmann-Onégin verfügt über ein wohlgebildetes, nach Höhe und Tiefe gleich ergiebiges Organ und eine Vortragskunst, welche sich keine Gelegenheit, zu wirken, entgehen lässt. Sie sang „Verborgene Liebe" von Grieg ebenso eindrucksvoll wie desselben Komponisten in der Stimmung ganz entgegengesetztes „Im Kahn", und in einem eigenartigen „Lied des Waisenkindes" von Moussorgsky wurde sie dem rührenden, etwas spröden Sujet sehr glücklich gerecht. Eine Nummer ihres Begleiters Eugen Onégin vermittelte die Bekanntschaft eines sehr talentvollen Komponisten, welcher z. B. in einem Volkslied (Tolstoi) die Schwierigkeit der Vereinigung moderner Harmonik mit dem volkstümlich Liedhaften erfolgreich löste. Heines „Rote Pantoffeln" in Form einer Suite im alten Stil zu komponieren, ist eine originelle Idee.

K. Schurzmann

Im sechsten Sinfonieabend der Kgl. Kapelle brachte Richard Strauss als Novitäten in diesen Konzerten Pfitzners Ouvertüre zu „Christelflein", Ernst Boehes „Circe", Max Schillings Vorspiel zum 3. Akt des „Pfeifertags", das den Untertitel „Von Spielmanns Lust und Leid" führt, sowie als Uraufführung ein „Präludium und Fuge" von E. N. v. Reznicek seinen Zuhörern dar. Das neue Opus des Donna Diana-Komponisten ist ein prächtiges Stück Musik. Ein gewisser froher, gemütlicher, leicht bewegter Ton, etwas biedermeierhaft, durchzieht das Präludium. Die Fuge ist auf ein Ganztonthema aufgebaut, das in kunstvoller Weise verarbeitet wird, aus der man nicht nur den staunenswerten Kontrapunktiker heraushört, sondern auch noch ein gut Stück Gemüt mit nach Hause nimmt. Eine Wiedererweckung des lange vergessen gelegenen Quartett-Konzerts für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello mit Orchesterbegleitung von Spohr erwies sich als durchaus angebracht. Man sollte dieses Werk, besonders in populären Sinfoniekonzerten, öfter spielen. Es ist für alle Beteiligten eine dankbare Sache. Den Schluss des Abends bildete eine grandiose Aufführung von Beethovens „Fünfter", zwar sehr mit Straußscher Art durchsetzt, aber in dieser Mischung mal wieder besonders interessant.

Der Kapellmeister Richard Falk, der bereits vor einiger Zeit hier durch eine sehr gelungene Aufführung von Cimarosas „Heimlicher Ehe" von sich reden gemacht hat, gab in seinem Konzert im Blüthnersaal weitere starke Proben seiner unanfechtbaren Dirigentenbegabung. Nach einer sehr hübsch ausgearbeiteten Darbietung von Webers Preciosa-Ouvertüre bot er eine packende, ungewöhnlich gut disponierte Aufführung der prächtigen Sinfonischen Variationen in Cmoll von J. L. Nicodé. Unsere Dirigenten sollten sich dieses dankbare Werk einmal wieder vornehmen. Es lohnt sich wirklich! Es folgten sieben Gesänge von Giuseppe Martucci für Sopran und Orchester. Zarte, fein empfundene Musik. Aber durch die Gleichmässigkeit der Tempi (alles langsam), der Klangfarbe und der verschwärmten Texte bald monoton. Drei von den sieben würden genügen. Und wohl auch Erfolg haben. Adelheide Pickert sang die ziemlich schwierigen Gesänge mit bedeutendem Können und edler, reiner Empfindung. Als Schlußstück kam eine Jugendsinfonie von Mozart, in Bdur, Nr. 33. Da schien allerdings Herrn Falks Herz erst ganz zu erwachen. Ich muss sagen, dass ich selten einen so reizvoll ausgeführten Mozart gehört habe. Jedes Detail war fein durchdacht und die ganze Linie jedes Satzes litt dennoch nicht dabei.

H. W. Draber

Braunschweig Im Januar standen die Veranstaltungen des Hoftheaters an der Spitze. Etwas spät erschien hier Yvette Guilbert mit einem Pianisten, Flötisten und einer Harfenistin. Ihr Ruhm beginnt zu verblassen, auch ist die Zeit eine andere geworden, der naturalistische Stil in der bildenden, wie in der darstellenden Kunst überwunden; ausserdem gehört der Pariser Hintergrund zu den eigenartigen Gaben, denn eine Welt trennt sie von uns. Ihre Darstellung der Kleinigkeiten muss man bewundern, denn sie ist jeder Bewegung und deren Wirkung sicher. Hier übte sie keine Zugkraft aus, die kleine Hörerschaft zeichnete sie aber mit dem Flötisten durch reichen Beifall aus. Im 3. Konzert der Hofkapelle sang Elfriede Götte (Berlin) erfolgreich die Arien: „Auf starkem Fittich" aus Haydns „Schöpfung" und „Ah, perfido!" von Beethoven. In der Sinfonie (Nr. 4, Dmoll) von C. Hagel, dem Vater unseres Hofkapellmeisters, lernten wir ein bedeutsames Werk kennen, das sich nicht bloss durch seinen Inhalt, sondern auch durch die kunstvolle Form und glänzende Instrumentation auszeichnet. Im 4. Konzert trat Miss Florence Macbeth (London) ihre Rundreise durch Deutschland hier vielversprechend an. Der helle Sopran klingt wie ein Silberglöckchen bis in die Mitte der 3 gestr. Oktave; wie einst die Catalani könnte auch diese Nachfolgerin Rhodes Violin-Etüden singen, die Glöckchen-Arie aus „Lakmé" von Delibes musste wiederholt werden. Ebenso stürmisch wurden Kammervirtuos Bieler (3. Serenade von Volkmann) und Hofkapellmeister Hagel nach der Sinfonie pathétique von Tschaikowsky gefeiert. Herr H. Heger bot mit seinem Madrigalchor und in dem Konzert des Männergesangvereins „Franz Abt" zur Feier des 40 jährigen Bestehens ganz hervorragende Leistungen, in jenem wirkte Frau Seret van Eyken, in diesem das Künstler-Ehepaar Senius-Erler erfolgreich mit. Sus. Wolters und Musikdirektor F. Saffe (Wolfenbüttel) erfreuten durch ältere Gesänge und Klavierstücke, im „Verein für Kammermusik" spielten die Herren Hofkapellmeister Riedel und Kammervirtuos Bieler erstmalig die Cello-Sonate (op. 1) von H. Pfitzner. In der Aufführung von „Quo vadis" im Cäcilien-Verein (R. Settekorn) ernteten M. Oberdörffer (Leipzig), Frau Böhmer und Schmid (Bass) reiche Lorbeeren. Marg. Kellner (Hamburg) begann hier ihre Konzerttätigkeit mit entschiedenem Erfolge, Stimme, Schule, Ausdruck, Vortrag berechtigen zu grossen Hoffnungen. Kammersänger Spies, Konzertmeister Hagel und Kammermusikus Föhr (Harfe) boten in Verbindung mit ihr seltene Werke. In einem von der Hof-Pianofortefabrik Zeitter & Winkelmann veranstalteten Konzert zeichnete sich Prof. Carlos del Castilla (Mexiko) durch gewaltige Technik und Kraft aus, als weitere Gäste sind noch Frz. v. Vecsey und H. Gura zu erwähnen. Der Monat brachte nicht bloss multa, sondern auch multum.

Ernst Stier

Cassel Die hiesigen grösseren gemischten Chöre, der Philharmonische Chor und der Oratorienverein, veranstalteten beide Ende Januar ihr zweites Konzert dieses Winters. Der erstgenannte Verein brachte neben Solovorträgen der Königl. Opernsängerin Frl. Bake (Sopran), der Altistin Frl. Armbrust und des Tenoristen Herrn Alfred Schetters 2 Chorwerke: „Te deum" von A. Bruckner und „Wanderers Sturmlied" von Rich. Strauss zu Gehör. Das von Herrn Dr. Pauli sorgfältig geleitete „Te deum" hinterliess einen tiefgehenden Gesamteindruck, zumal das Soloquartett ausgezeichnet besetzt war und sich dem wuchtigen Chor gegenüber prächtig abhob. Der sechsstimmige Chorsatz mit Orchesterbegleitung von Rich. Strauss entstammt dessen erster Schaffenszeit, ist kraftvoll erfunden und scharf charakterisiert, sowie auch farbenreich vertont. Auch dieses Werk erzielte, wie das Brucknersche, starken Beifall. Der Oratorienverein wartete diesmal mit einem gemischten Programm auf. Der Chor war mit geschmackvoll gewählten a cappella-Chören vertreten, die von Herrn Königl. Musikdirektor Hallwachs mit künstlerischer Sorgfalt vorbereitet waren. Das Hauptinteresse war an diesem Abend auf Herrn Walter Kirchhoff, den ausgezeichneten Tenoristen der Berliner Hofoper, gerichtet. Sein lyrischer, hellgefärbter und ausserordentlich modulationsfähiger Tenor hat bezaubernden Wohlklang. Er entzückte die zahlreiche Zuhörerschaft mit warm und temperamentvoll gesungenen Liedern. Neben Kirchhoff behauptete sich der 2. Solist des Abends, Herr Anatol v. Roessel, mit seinen Klaviervorträgen ehrenvoll.

Prof. Dr. Hoebel

Dortmund Der Beethoven-Brahms-Zyklus unserer Philharmoniker unter Professor Hüttner, der alljährlich in den Freitags-Sinfoniekonzerten wiederkehrt, findet stets starkes Interesse. Er begann im 16. Sinfoniekonzert und hat bis heute die vier ersten Sinfonien, die Ouvertüren zu Egmont, Coriolan, Weihe des Hauses und König Stephan, ferner das Esdur-Rondino für acht Blasinstrumente, die beiden Violinromanzen in F und Gdur (Solist: Konzertmeister Schmidt-Reinecke) und das Esdur-Klavierkonzert mit Lonny Epstein (Köln) als Solisten gebracht. Von den Neuheiten hinterliessen die vorteilhaftesten Eindrücke zwei Bruchstücke — Ouvertüre und Tanz — aus einem kürzlich vollendeten musikalischen Lustspiele „Der Wunderkrug" des hiesigen talentvollen Komponisten Ewald Gieke. Die Konzert-Ouvertüre von R. Rosenbaum, die Lustspiel-Ouvertüre im alten Stile von Fritz Behrend, die Rhapsodie „Bretagne" von P. Steinhausen und die Serenade für 13 Blasinstrumente und Harfe von P. Lehmann sind weniger bedeutende Arbeiten, zeigen aber ernstes Streben. — Im vierten

Solistenkonzerte des Philharmonischen Orchesters erntete Emil Sauer vor allem als Chopin-Spieler (Emoll-Konzert u. a.) ungewöhnlich starken Beifall. Das Orchester unter Hüttner verschaffte der Gmoll-Sinfonie von Mozart und dem Don Juan-Ballett von Gluck eine musikalisch feinsinnige Wiedergabe. — Im zweiten Musikvereinskonzert unter Professor Janssen gelangten das Pastorale „Acis und Galatea" und das Dramma per musica „Der Streit zwischen Phöbus und Pan" zu einer anerkennenswerten Aufführung. Unter den zahlreichen Solisten verdienen an erster Stelle die Sopranistin E. Goette und der Bassist Raatz-Brockmann genannt zu werden. — Das zweite Vereinskonzert der Musikalischen Gesellschaft war ein Hugo Wolf-Abend. G. A. Walter aus Berlin sang eine Anzahl Lieder aus dem spanischen und italienischen Liederbuch und den Mörike-Liedern mit tiefem Eindringen in die Lyrik des genialen Tonpoeten. Das Konzert bot in dieser Richtung viel Anregendes, nur fehlte ihm für das Gros der Zuhörerschaft der belebende Wechsel. — Für das 11. Orgelkonzert in St. Reinoldi hatte Musikdirektor Holtschneider den Stuttgarter Organisten Benzinger gewonnen, der unter andern die Emoll-Toccata von J. S. Bach und die Fuge über „Bach" von Fr. Liszt mit bemerkenswerter Beherrschung des Technischen und guter musikalischer Auffassung spielte. Frau Natrop sang mit ihrer solid gebildeten Stimme Lieder von H. Wolf, Dvořák, Jensen u. a. — Die Kammermusik-Vereinigung des Hüttner-Konservatoriums vertrat Ende Januar an der Kronenburg unser Orchester, das für ein Hofkonzert in Bückeburg engagiert war. Zur Aufführung gelangten das Cmoll-Quartett op. 18 Nr. 4 von Beethoven und das Amoll-Trio von Tschaikowsky, dieses in lobenswerter Ausführung, das erste dagegen in einer nicht sehr erfreulichen Art der Wiedergabe. Der Gesanglehrer des Konservatoriums Curt Fink-Garden erwies sich im Vortrage verschiedener Lieder als guter Beethoven-Interpret. — Erwähnt sei noch ein Konzert im Kasino-Saal, wo die Sopranistin Hildegard Hachfeld, der Pianist D. Lördal und der Geiger Camby ein buntes Programm unter dem Beifall der Zuhörerschaft abwickelten. Fr.

Elberfeld Eugen d'Albert war im 3. Abonnementskonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft der unvergleichliche Beethovenspieler, der des Altmeisters G- und Cdur-Klavierkonzert ebenso geistvoll wie mit unübertrefflicher Technik interpretierte. Wahre Beifallstürme nötigten dem berühmten Pianisten drei Zugaben ab. Die stilgemässe Begleitung führte unter Dr. Hayms Leitung das städtische Orchester aus, welches auch die Egmontouvertüre und die grosse Leonorenouvertüre in klarer Gliederung und sinngemässer Schattierung beisteuerte.

Das aus den Herren Gumpert, Rudolph, Paasch und Poch gebildete Elberfelder Streichquartett wartete mit drei erlesenen Werken von Carl Dittersdorf (Quartett in Ddur), G. F. Händel (Passacaglia für Violine und Viola) und Mozart (Quartett Nr. 4 in Esdur) auf. Zeichnet sich Dittersdorfs Ddur-Quartett durch ebenmässige Struktur und gehaltvolle Kürze aus, so bewundert man in Händels Passacaglia die unerschöpfliche Erfindungsgabe in einer Reihe rhythmisch und melodisch fesselnder Variationen und bei Mozart den nie versiegbaren Quell anmutiger Melodik. Die schwierige Händelsche Passacaglia meisterten die Herren Gumpert und Paasch durch eine hochentwickelte Technik ihres Spieles.

Grosse Anziehungskraft übte das 6. Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters aus; es war den modernen Grossmeistern Anton Bruckner (4., sogenannte romantische Sinfonie), H. Berlioz (zwei Orchestersätze aus Romeo und Julie), Franz Liszt (Ungarische Rhapsodie Nr. 1: An Hans v. Bülow) und R. Wagner (drei Lieder mit Klavierbegleitung nach Gedichten von Mathilde Wesendonk) gewidmet. Bruckners Muse, dessen frischer Gehalt in Dr. Haym einen feinsinnigen Ausleger fand, verhielt sich unser Publikum kühl gegenüber, was wohl daran liegt, dass man Bruckner nicht genug bei uns kultiviert. Tiny Debüser-Düsseldorf sang die Wagner-Wesendonkschen Lieder mit Gefühl und Ausdruck.

Mit einem reichhaltigen Programm traten die Elberfelder Pianistin Sascha Bergdolt und der Düsseldorfer Violinist Blume auf: Beethoven Violinsonate op. 30, 2; Vitali: Ciaconna; J. Brahms: Intermezzo op. 117, 1; Chopin: Fantasie für Pianoforte Fmoll, op. 49, Sachen von S. Saëns und Sjögren. S. Bergdolt bekräftigte ihren Ruf als temperamentvolle Klavierspielerin. Herr Blume vereinigt gut entwickelte Technik mit einem farbenprächtigen, weittragenden Ton.

Das Schmidtsche Konservatorium (Direktor Mann) veranstaltete einen interessanten Trioabend, dessen Durchführung in den Händen der Herren Carl Ottersbach (Klavier), Konzertmeister Fritz Frier (Geige) und Richard Mann (Cello) lag. Bestritten wurde das Programm mit Werken von Mendelssohn (Klaviertrio Dmoll op. 49), Paul Scheinpflug (Sonate Fdur op. 13) und F. Schubert (Klaviertrio Esdur op. 100). Die hier zum ersten Male gespielte Scheinpflugsche Sonate hat einen kraftüberschäumenden Einleitungssatz, einen poesievollen, die Heideso mmernacht schildernden Mittelsatz und einen rhythmisch interessanten Schlußsatz in Form von mehreren, kurzen Variationen. Das klangschöne Mendelssohnsche und das melodienreiche Schubertsche Trio bildeten Anfangs- und Schlussnummer des gediegenen Konzerts, dessen exakte Ausführung den beteiligten Herren zur künstlerischen Ehre gereichte. Starken Beifall erntete Ernst Potthof (Direktor des Konservatoriums Potthof-Zimmermann) durch unfehlbare Technik und modulationsreichen Anschlag in Werken von Chopin: Hmoll-Sonate, Balladen in G, Fmoll und Asdur.

Paul Dröge gab einen Balladen- und Liederabend (Kalliwoda, Loewe, Plüddemann, Schillings, R. Strauss); seine Gesangskunst zeigte sich am vorteilhaftesten bei Liedern und Balladen, die in tieferer Stimmlage gesetzt und dramatisch bewegt sind.

H. Oehlerking

Freiburg i. Br. Unsere diesjährige Saison begann mit einem Festkonzert des städtischen Orchesters, anlässlich des 25jährigen Bestehens dieser Kunstvereinigung. Unter kollegialer Mitwirkung von auswärtigen Musikern aus Karlsruhe, Basel und Zürich, kam eine vorzüglich gelungene Aufführung in der Festhalle zustande, die mit der fünften Beethoven-Sinfonie eingeleitet worden ist. Das Klavierspiel des Pianisten Herrn Möckel aus Strassburg zeichnete sich namentlich im Klavierkonzert in Dmoll von Brahms durch eine vollendete Technik und durch Innerlichkeit aus. Am Dirigentenpulte waren die Herren Starke und Muxter als Orchesterleiter tätig. Nach dem virtuos gespielten „Heldenleben" von Strauss folgte die Tannhäuser-Ouvertüre in durchaus lobenswerter Ausführung. Das erste Sinfoniekonzert hat uns Seb. Bachs Brandenburgisches Konzert (Nr. 3 in Gdur) in flotter Spielweise, dann die Serenade op. 11 von Brahms, und Beethovens „Erste" gebracht. Als Solistin trat hier Frau Julia Culp mit einem sehr schön zusammengestellten Programm und unter lebhaftem Beifall auf, nur möge sie es unterlassen, die „Adelaide", die übrigens textlich sich gar nicht für eine Frauenstimme eignet, mit Orchesterbegleitung vorzutragen. Im zweiten Sinfoniekonzert hörten wir Henri Marteau in seiner interessanten Suite (op. 15) für Violine und Orchester; Orchesterwerke waren durch Berlioz (Korsar), Vincent d'Indy: Sinfonische Variationen und Maurice Ravel: Rhapsodie espagnole, darin eine reizende Habanera, vertreten. Dieses Konzert hatte einen weltstädtischen Zuschnitt. Im Volkssinfoniekonzert trat nach den brillant gespielten „Abenceragen" von Cherubini, Mss. Eleanor Gorges aus St. Louis als Pianistin auf. Sie ist eine talentierte, temperamentvolle und vielversprechende Künstlerin, die es verstanden hat, Webers Konzertstück glänzend zu interpretieren. Das künstlerisch fein abgerundete Programm schloss mit der schottischen Sinfonie Mendelssohns. Das darauffolgende dritte Sinfoniekonzert begann mit Schumanns Sinfonietta (op. 52), die namentlich im Scherzosatze interessierte. Der endlosen und bizarren vierten Sinfonie von Gustav Mahler vermochten wir nicht mit dem gleich freudigen Interesse zu folgen, wie dies bei einem Werke von Beethoven, Bruckner, Brahms der Fall ist. Die Aufführung selbst war tadellos. Solistin war hier Frl. Gertrude Förstel, k. k. Hofopernsängerin, von der wir nach den vorangegangenen Reklamen mehr erwartet hätten. Es schien, als ob die Sängerin mit und bei diesen Liedern nicht so recht in ihrem Fahrwasser sich befinden dürfte.

Konzerte im kleinern Rahmen gaben hier das Ševčik-Quartett (Dvořák, Beethoven, Schubert) und Willy Burmester, mit seinen allbekannten Stücken im kleinen Genre, die ihm aber so leicht kaum einer dergestalt nachspielt. Im ernsten Stile war er sehr bedeutend in der Cmoll-Sonate von Beethoven, die er tiefer erfasste als die im Vorjahre gespielte Kreutzer-Sonate, und unvergleichlich schön, edel im Ton und in der Auffassung war, namentlich im wunderbar klangschön gespielten Mittelsatze, das Amoll-Konzert von Viotti. Das war eine Violinleistung, die einem noch lange im Gedenken bleiben wird. Der begleitende Pianist, Herr Schmidt-Badekow, gab auch diesmal etliche Solostücke mit Erfolg zum Besten.

In einem eigenen, mit Frl. Lucie Mücke gegebenen Konzert, debütierte hier die treffliche Münchner Klaviervirtuosin Frl. Erika von Binzer. Sie spielte perfekt im Technischen und wohldurchdacht in der Auffassung geistvolle Variationen (Ma-

nuskript) von Walter Courvoisier, dann Stücke von Frescobaldi, Liszt und die Sonate 31, 2 von Beethoven. Frl. v. Binzer gehört zu den beachtenswerten, geistig selbsttätigen Pianistinnen. Frl. Mücke (Mezzo) aus Düsseldorf schien diesmal durch eine Indisposition etwas behindert. Julius Weismann, der angesehene und tüchtige Tonkünstler, vereinigte sich mit dem Cellisten Lennart v. Zweygberg zu einer Wiedergabe der Violoncello-Sonaten von Beethoven. Der erste Abend, an dem das Cello weniger gut disponiert war, liess Herrn Weismann, der sich vorzüglich hielt, die Palme zuerkennen.

Robert Kothe gab auch hier einen beifällig aufgenommenen Liederabend zur Laute. Einen vollen Kunstgenuss verschafften uns die Herren Artur Schnabel (Klavier) und Flesch (Violine) im ersten der von Ernst Harms vorzüglich inszenierten Künstler-Konzerte. Der Pianist ist eine künstlerische Erscheinung im besten Sinne des Wortes, und der Geiger muss zu den Ersten in seinem Fache gezählt werden. Dafür sprach schon die Gmoll-Violinsonate von Seb. Bach. Der Pianist spielte hochinteressant, mit tonschönem Anschlag Schuberts op. 78 und vereinigte sich in der Kreutzersonate mit seinem Partner zu einer Meisterleistung, die bei unserem sehr kritischen Publikum stürmischen Applaus erntete.

Von den hier abgehaltenen Chorkonzerten seien erwähnt: das Weihnachtskonzert des Freiburger Männergesangvereins, zwei Konzerte der Concordia, und ein Konzert des Vereins Freundschaft unter Heranziehung der Vereine von Emmendingen und Lahr. Frl. Fraubergger, die hier in Arnold Krugs „Fingal"-Ballade sang, hatte grösseren Erfolg als der Kölner Baritonist Herr Lambertz. Die Chöre hielten sich gut.

In einem der Künstlerkonzerte hörten wir, ohne uns für sie besonders erwärmen zu können, Frl. Hermine Bosetti aus München. Es fehlte uns die Innerlichkeit der Empfindung und besonders das feinere Ausgestaltungsvermögen in den Liedervorträgen. Genau dasselbe ist von Frau v. Kraus-Osborne zu sagen, während ihr Gemahl, Prof. Felix v. Kraus, bedeutend über diesem Niveau als gestaltender Künstler stand. Sein „Archibald Douglas" war mustergültig im Vortrag. Unterstützt wurde dieses Künstlerpaar in seinen Darbietungen durch die treffliche und feinfühlige Klavierbegleitung des Musikdirektors Herrn Carl Beines. Dieser Künstler ist auch als Begleiter, wie er es als Chorleiter ist, selbständig gestaltend, und er vergeistigt den Inhalt derart, dass er ein Gegenstück zur Leistung des Sängers hinstellt. Diesmal waren es zwei neue Lieder, die Herr Beines als Tongaben dem Publikum geboten hat. Besonders gefiel in seiner Erfindung das zweite Lied „Eine Bitte", das dem Komponisten einen Sonderbeifall eingetragen hat. Das erste Künstlerkonzert im X-Zyklus ist mit Joan de Manén, einem seriösen und aus dem Vollen gestaltenden Geigenkünstler, und mit Suzanne Godenne, einer tüchtigen und durchgebildeten Pianistin, gegeben worden. Von besonderer Wirkung war die Sérénade andalouse von Sarasate (Violine) und das Andante spianato mit folgender Polonaise (op. 22) von Chopin. Das Rosé-Quartett, das auf seiner Tournée bei uns einkehrte, spielte in prächtiger Übereinstimmung Quartette von Mozart (B dur), Schubert (A moll) und Haydn (D dur). Es bedeutete einen Hochgenuss, diesen erstklassigen Darbietungen zuhören zu können. Noch erwähnt sei am Schlusse ein im Musiksaale der rühmlich bekannten Orgelbaufirma M. Welte & Söhne von Mr. Edwin H. Lemare aus Ventnor (Insel Wight) gegebenes Orgelkonzert mit Kompositionen von Bach, Mozart, Mendelssohn und mit zwei Fantasiestücken eigener Faktur. Herr Lemare ist ein vorzüglicher Organist, dessen Technik, Registrier- und Improvisationskunst (über ein ihm gegebenes Thema) volle Beachtung bei den Sachkennern gefunden haben. Das Weltesche Orgelwerk, bestehend in zwei Manualen und Pedal und mit einer reichen Registerauswahl, klang sehr schön. Das elegante und einfach vornehm gehaltene Gehäuse entspricht der Würde der „Königin der Instrumente".

Victor Em. von Mussa

Leipzig Durchaus verfrüht war der Klavierabend von Elena Formichi zu nennen. Guter Wille und Ernst zur Sache reichen eben nicht aus, wenn eine Klavierspielerin nur über eine Fertigkeit verfügt, die die Ansprüche des Salons nicht überschreitet. Wenn man ihr empfehlen möchte, ihre Leistungen bei gesellschaftlichen Gelegenheiten zu verwerten, so soll das keinen bittern Beigeschmack haben. Konnte man beim Vortrag der am Anfang stehenden Stücke von J. S. Bach, Grraun und Daquin noch zur Not sagen, sie hätten sich einiger annehmbarer lyrischer Anläufe halber anhören lassen, so musste man es dann für verfehlt halten, dass die Spielerin Werke wie Beethovens Eroica-Variationen, Chopins Andante spianato und Polonaise und den anspruchsvollsten Liszt mit auf dem Zettel stehen hatte.

Der Klavierabend von Mathilde Strauss im Feurichsaal machte uns mit einem neuen jungen Klaviertalent bekannt, das alle Merkmale der gediegenen Schule Prof. Teichmüllers aufweist: Einen sinnlich schönen Anschlag, eine scharfe und doch nicht pedantische Rhythmik und eine ansehnliche Technik, die infolge unbedingter Lockerheit der ganzen Körperhaltung und gut entwickelten Fingerspitzengefühls sprühend und perlend klingt. Was ihr noch fehlt, liegt in ihrer Jugend begründet: Jene letzte Tiefe der Einfühlung in das Kunstwerk, die man nur ganz selten bei Künstlerinnen ihres Alters antrifft, und dann nur in angeborener naiver Weise. Immerhin ist aber ihre Auffassung so weit gediehen, dass sie mit dem Vortrag schwieriger Stücke von Chopin schon heute in Ehren bestehen kann; schon heute weiss sie, wie weit sie bei diesem Vertreter der vornehmsten Salonkunst im freien Vortrag gehen kann und muss, ohne verzerrte Spiegelbilder seiner Schöpfungen hinzustellen.

Joan de Manén ist ein Geiger echt romanischen Geblütes. Nicht als ob sein Spiel von pulsierendem Leben überschäumte — es ist vielmehr der geschmeidige, nicht zu grosse Ton, die Glätte seiner Technik und der Esprit, die ihn als Romanen und zwar französischen Geigern, besonders einem Thibaud, als wesensverwandt hinstellen. Von Stücken aus der eigenen Werkstatt brachte er ein Lied und eine Etüde mit Orchesterbegleitung mit, Stücke von geistreicher Arbeit, im Grunde aber doch Debussy in neuer vereinfachter Auflage. Ausserdem spielte er eingangs Max Bruchs Schottische Fantasie, die ich nicht hören konnte, und zum Schluss Introduktion und Rondo capriccioso von Saint-Saëns, der eine tiefere Erschöpfung des Gehaltes förderlich gewesen wäre. In dem mitwirkenden Felix Dyck, der sich R. Strauss' Burleske in Dmoll annahm, lernten wir einen Klavierspieler von ansehnlicher, aber nicht unfehlbarer Technik kennen; in der geistigen Ausdeutung des glänzenden Stückes verdarb er sich freilich manche treffliche Wirkung dadurch, dass er sie auf ein fast dauerndes Mezzoforte einstellte. So war es natürlich, dass er sich bei den Steigerungen gewöhnlich zu früh ausgegeben hatte. Prof. Winderstein begleitete die Violinsachen sehr anschmiegsam, wogegen das Klavierwerk wohl noch eine Probe vertragen hätte.

In seinem zweiten Kirchenkonzert bot der Bachverein aus dem reichen Schatz des unsterblichen Thomaskantors fünf Kantaten („Du wahrer Gott und Davids Sohn", „Schlage doch gewünschte Stunde", „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei", „Wer weiss, wie nahe mir mein Ende?" und „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht"). Herr Prof. Straube hatte die Chöre mit seinen Sängern sorgfältig vorbereitet und feuerte sie zu schwungvoller, doch immer klarer Darstellung an. Durch wohligen Stimmklang taten sich besonders die gut besetzten Sopranstimmen hervor. Von den Solisten war am meisten Emmi Leisner beschäftigt. Schade, dass sie auf ihren umfangreichen, von Natur wohlbestellten Alt in der Tiefe drückt und noch mehr, dass sie sich seelisch so wenig einzufühlen vermag in Bachsche Innerlichkeit und Blutwärme. Geistig am bedeutendsten war jedenfalls der Tenor Rudolf Jaegers besetzt, dessen grosse stimmliche Tugenden und kleine Untugenden den Leipzigern bekannt genug sind, als dass ich hier näher darauf eingehen brauchte. Kammersänger Julius v. Raatz-Brockmann hatte seinen schmiegsamen wohlgebildeten, nur etwas tiefearmen Bass, Thyra Harding ihren wohllautenden, aber etwas zu nasalen Sopran zur Verfügung gestellt. Noch walteten ausser den Streichern des städtischen Orchesters eine ganze Anzahl Instrumentalisten, darunter am Flügel Herr Hermann Mayer und an der Orgel Herr Heinrich Boell aufmerksam ihres Amtes.

Das Programm der fünften Gewandhauskammermusik wies mit W. Stenhammers Amoll-Streichquartett (op. 25) und Chr. Sindings Serenade für zwei Violinen und Klavier (Gdur, op. 56), zwei in diesen Konzertveranstaltungen zum ersten Male gebotenen Werken, nach dem hohen Norden. Sindings Werk ist von beiden das melodienfreudigere, aber auch unpersönlichere; mitunter fast zu aufdringlich, ist es doch fesselnd genug geschrieben, um auch dem ernsten Musiker ein halbes Stündchen der Unterhaltung und Erholung zu bieten. In Sindings Werk sind die beiden ersten Sätze die besten. Besonders das Adagio ist ein feingeartetes Stück, das balladischen Charakter trägt und in seiner häufig homophonen Satzweise der von E. Wollgandt vorzüglich vertretenen ersten Violine dankbare Aufgaben bietet. Der letzte Satz, eine variierte Arie, weist zwar viele warm empfundene und trefflich gearbeitete Stellen auf, entbehrt aber genügend häufiger Gegen-

sätze, um auf die Dauer zu fesseln. Schon dieses ersten Werkes nahmen sich die Mitglieder des Quartetts mit merklicher Hingabe an; noch vorzüglicheren Eindruck machte aber die Ausdeutung der Serenade durch E. Wollgandt, Carl Wolschke und Prof. Jos. Pembaur jr., der seine grosse pianistische Vielseitigkeit von neuem bekundete. Am Schluss des Konzertzettels stand noch Dvořáks Adur-Klavierquintett, das, soweit ich es noch hören konnte, mit fortreissendem Schwung gespielt wurde.

Im Kaufhaus hatte am selben Abend das Ševčik-Quartett (5. und letzter Abend) Smetanas Streichquartett in Emoll „Aus meinem Leben" bereits hinter sich, als ich ankam; es war mir aber noch möglich, mich bei dem Vortrag des Brahmsschen Klavierquartetts in Adur von neuem von der grundmusikalischen, eindringlichen Art zu überzeugen, wodurch sich diese Prager Herren auszeichnen. In der Vereinigung ist ein Wechsel zu bemerken. An die Stelle des Cellisten Zelenka, der gegenwärtig den erkrankten Prof. Wihan der Böhmen vertritt, ist ein junger tüchtiger Künstler namens Fingerland gekommen. Er besitzt einen ebenso schön gezogenen Ton wie ein ausgezeichnetes Instrument und hat sich dem Quartett bereits trefflich eingefügt. Besonders im Andante des Schubertschen Streichquartetts in Dmoll („Der Tod und das Mädchen") zeigte er hervorragende cellistische Tugenden. Dieser Satz war in seiner rührenden Eindringlichkeit des Vortrags überhaupt die vorzüglichste Leistung des Abends. Den pianistischen Teil in dem Brahmsschen Werke hatte der einheimische Georg Zscherneck übernommen. Er spielte den klangvollen Feurich mit seiner bekannten technischen Gediegenheit und Sorgfalt. mit geschmackvoller Zurückhaltung und gezügeltem musikalischem Verständnis. Dr. Max Unger

Man musste es Edmund Hertz, der im Feurichsaal einen Klavierabend gab, danken, dass er aus Paris je ein grösseres Werk zweier Franzosen mitgebracht hatte: Poëme des Montagnes op. 15 von d'Indy und Variationen, Zwischenspiel und Finale über ein Rameausches Thema von Dukas. Jedenfalls hat das erste als das bedeutendere und fesselndere zu gelten. Der französische Impressionismus, den d'Indy mit den herkömmlichen Ausdrucksmitteln vermischt, ist nun einmal in den kleineren Formen am verständlichsten und da für uns „grobkörnige" Deutsche nicht bloss erträglich, sondern sogar recht unterhaltsam — wenn auch nicht mehr. Über das Werk von Dukas sei bei aller Achtung für den Komponisten nur gesagt, dass wohl der gute Rameau selbst sein eigenes Thema aus den Variationen schwerlich herauszuhören imstande gewesen wäre. Die Ausdeutung dieser impressionistischen Stücke durch Hertz war technisch sorgfältig und bis zu einem gewissen Grade stimmungsvoll, ohne dass hier freilich das letzte getan worden wäre. Hatten die vorangehenden Beethoven, Brahms und Chopin unter verschiedenen Widrigkeiten, vor allem unter rhythmischen Willkürlichkeiten (Abkürzungen von Taktenden besonders bei Trillern) und technischen Ungleichmässigkeiten zu leiden, so gab der Pianist mit dem klaren Vortrag des an den Anfang gestellten Bach besseres, sein bestes jedoch mit der Wiedergabe von Liszts „Années de Pélerinage (Suisse)", die seine Technik und Ausdeutungsfähigkeiten in ein helleres Licht stellten. —n—

Im Busstagskonzert des Riedelvereins, das in der Alberthalle stattfand, führte Italien das Wort. Verdis wohlklanggesättigtes „Stabat mater" und das ganz eigenartig schöne Tedeum kennen die Leipziger vom Gewandhause her, das „Hohe Lied" (Canticum canticorum) von Bossi wurde vom Riedelverein vor 13 Jahren in der Thomaskirche aus der Taufe gehoben. Es ist verwunderlich, dass diese „musikalische Perlenschnur" seitdem nicht wieder hervorgesucht worden ist. Den hohen Anforderungen, die beide Komponisten an den Chor stellen, war der Riedelverein in vollem Masse gewachsen. Es wurde überdies bei grosser Tonschönheit mit Begeisterung gesungen, und Herrn Dr. Göhlers Stab tat ein übriges, um die Massen zusammenzuhalten und den Werken eine eindringliche Wirkung zu sichern. Im „Hohen Lied" sang Mizzi Marx von der hiesigen Oper das anspruchsvolle Sopransolo mit fein musikalischer Ziselierung, den Baritonpart Kammersänger Hans Wuzél mit Intelligenz und Wohlklang. Die verstärkte Herzogliche Hofkapelle aus Altenburg und Max Fest an der Orgel bildete das instrumentale Fundament. Ernst Müller

Der Liederabend von Andreas Irion im Feurichsaale machte keinen besonders guten Eindruck. Die Tongebung zeigt so geringe Kultur, dass der Sänger wohl kaum an grössere Aufgaben herantreten darf. Wohl weist sein Organ manchen guten und klangvollen Ton auf, aber es besitzt auch solche, die recht farblos und unsympathisch klingen, so dass der Hörer auch bei ganz einfachen Gesängen wohl nur selten volle Befriedigung empfinden wird. Ausser dem Liederkreis „An die ferne Geliebte" von Beethoven brachte Herr Irion eine Reihe Lieder von Hugo Wolf zu Gehör von denen er einige — Auf der Wanderung, Heimweh und Fussreise — mit gutem Ausdruck und reinem Stimmklang wiedergab. Herr Prof. Henning begleitete die Gesänge am Klavier mit Feingefühl. Die in geringer Anzahl erschienenen Zuhörer zeigten sich so beifallsfreudig, dass den Vorträgen noch eine Zugabe folgen musste.

In der vierten Prüfung des kgl. Konservatoriums spielte Herr Friedrich Martin (Wiesbaden) die Ciaconna für Orgel von Buxtehude. In der Darlegung des Werkes bekundete er guten Klangsinn, Gewandtheit im Registrieren und recht solides technisches Können. Einen sehr günstigen Eindruck machte auch Frl. Marianne Michael (Ölsnitz) mit dem Klavierkonzert in Cmoll (2. und 3. Satz) von Beethoven. Zwar ist ihr Anschlag noch auffällig schwach, aber sie spielte mit Empfindung und entwickelte besonders im 3. Satz eine schon recht sichere Technik. Frl. Katharina Männel (Gnandstein) sang mit angenehmer, wohlgebildeter Stimme Lieder von Rob. Franz und Brahms. Leider litt ihr Gesang zu Anfang unter grosser Befangenheit, nach und nach wurde jedoch die Stimme freier, so dass die Brahmslieder zu guter Wirkung kamen. Als gute Interpretin des Mendelssohnschen Dmoll-Konzertes (2. u. 3. Satz) erwies sich Frl. Rebekka Gomberg (Nikolaieff); sie spielte intelligent und lebendig, auch technisch zeigte sie sich sicher. Auf ähnliche Stufe, aber in technischer Hinsicht noch höher, stehen die Leistungen von Frl. Doris Gundelach (London) die das Klavierkonzert (Fmoll, 2. und 3. Satz) von Chopin vortrug; nur fehlt es ihrem Spiel noch an Kraft und tieferem Erfassen. Zu loben ist ferner auch Herr Hugo Dose (Rossbach), der das Klarinettenkonzert (Bdur, 2. und 3. Satz) von Mozart vortrug; er besitzt einen sehr schönen, weichen Ton, bläst geschmackvoll und verfügt über eine ansehnliche Technik. Auch Frl. Lima Friedland (Mitau) die Leoncavallos Szene und Vogellied a. d. Oper „Der Bajazzo" vortrug, bot gute Leistungen. Ihre Stimme ist zwar klein, hat aber in allen Registern schönen, reinen Klang. In der Interpretation der Aufgabe zeigte sich auch viel natürliches Geschick. Am Schluss trat Fräulein Elisabeth Korselt (Zittau) mit Beethovens Klavierkonzert (Gdur, I. Satz) hervor. Ihre geistige Darstellung des Werkes konnte nicht völlig befriedigen, aber sie fesselte durch die gesunde Natürlichkeit, mit der sie spielte, und zeichnete sich auch durch ansehnliche technische Fertigkeiten aus. Das Schülerorchester begleitete sehr diskret und anschmiegend, nur liess die Stimmung der Bläser recht zu wünschen übrig. Herr Prof. Sitt leitete das Ganze mit Sicherheit und wohltuender Ruhe.

Höchst anziehend und genussreich erwies sich der Sonatenabend den die Herren Carl Friedberg (Klavier) und Lennart von Zweygberg (Cello) im Kaufhause gaben. Die anspruchsvolle, gross angelegte Fdur-Sonate von Brahms gab den Künstlern vollauf Gelegenheit, ihr reiches Können zu entfalten. Der eminente Pianist Friedberg spielte seinen Part nicht nur mit grosser Innerlichkeit, sondern auch mit einer Technik, die allgemein bewundert wurde. Aber auch Herr von Zweygberg gehört, was Reinheit des Tones und Vollendung der Technik betrifft zu den Cellisten, die ihrer Aufgabe selten etwas schuldig bleiben. Namentlich wird seine innigtönende Kantilene ihre Wirkung nie verfehlen. Störend war manchmal das harte und zu starke Pizzikato, ebenso die zu langen Bogenstriche in den Passagen, durch welche der Rhythmus ungünstig beeinflusst wurde. Auf dem Programm standen noch zwei Sonaten von Beethoven (die dritte in Adur und die fünfte in Ddur), die mit gleicher Meisterschaft ausgedeutet wurden.

Das Bielefelder Trio (Margarete Benda, Klavier, Rudolf Weinmann, Violine und Willy Benda, Violoncell) erschien hier zum ersten Male und gab ein Konzert im Kaufhause. Das zu Anfang gespielte Trio in Bdur von Dvořák bietet in seinem ersten und vierten Satze nicht viel Interessantes. Dagegen sind die Mittelsätze — ein klangvolles schön geformtes Adagio, und ein feuriges Allegro scherzando — wertvolle und ansprechende Arbeiten. Die Bielefelder Künstler dokumentierten sich als fein empfindende Kammermusikspieler mit gut gebildeter Technik und sicherem Zusammenspiel. Bei all den Vorzügen möchte man jedoch den beiden Streichinstrumenten noch grössere Intonationssicherheit und schöneren Tonausgleich wünschen. Während die Violine öfter zu schwach herausklang, trat der Celloton manchmal zu aufdringlich hervor, das sind Fehler, die recht störend wirken. Die beiden gut vorgetragenen Duos für Violine und Violoncell von Haydn und Rousseau

(beide Stücke ohne Begleitung) eignen sich für den Konzertsaal wenig und werden gewiss im häuslichen Kreise vieil besser wirken. Mit Mendelssohns Cmoll-Trio beschlossen die Künstler ihr Konzert.

Maria Carreras, die im Feurichsaale ihren ersten Klavierabend gab, besitzt eine glänzende, hochentwickelte Technik. Ihr Spiel ist graziös und temperamentvoll. Nur muss sie in der Wahl ihrer Vortragsstücke vorsichtig sein; einer Reihe von Kompositionen, die an die Technik hohe Anforderungen stellen, scheint die Muskelkraft ihrer kurzen Finger nicht gewachsen zu sein, ihr Passagenspiel wurde schliesslich unsicher; besonders den letzten Stücken fehlte die Klarheit und der frische Zug. Das Programm enthielt etwa zwölf Chopin- und Lisztwerke. Oscar Köhler

Die fünfte Prüfung im Königl. Konservatorium machte die Besucher mit Schülerkompositionen bekannt, unter denen manche hübsche Arbeit war. Haben wir auch in keiner ein ungewöhnliches Kompositionstalent entdecken können, so zeugten die Versuche doch alle von Fleiss und eifrigem Streben. Mit einer Ballade und einem Scherzo für Klavier, Violine und Violoncello debütierte Walter Lazarus aus Budapest recht glücklich; sein Opus ist geschickt angelegt und ausgearbeitet, auch steckt Sinn für Wohlklang darin. Der Komponist, Herr Weckauf aus Leipzig und Herr Schröder aus Wismar machten sich um die Wiedergabe verdient. Eine Suite für Klavier und Violine, komponiert von Alfred Assmann aus Dresden, bietet der Geige eine dankbare Aufgabe, die Herr Weckauf mit technischer Glätte und ruhig strömender Empfindung erledigte. Die Flötenliteratur hat Arthur Schmidt aus Leipzig mit einer Suite in drei Sätzen, von denen der mittelste am meisten ansprach, bereichert. Herr Schulze aus Daehre i. Altm. blies das Stück gewandt und mit schönem Tone. Als gut in der Erfindung und sorgsam in der Arbeit erwiesen sich drei Stücke für Violoncell, die der geschickten Feder Guilhermes Limas aus Pará (Brasilien) entstammen und die von Herrn Max Gegna aus Kiew geschmackvoll vorgetragen wurden. Einer zierlichen und wohlgeformten Serenade für Klarinette und Klavier, die Herr Carl Schütte aus Obernkirchen sauber blies, hatte Julia Mosher aus Phoenix (N. S. A.) ihr kompositorisches Können gewidmet, und endlich sind einige Liedersträusschen zu erwähnen, die Georg Böttcher aus Strassburg, Johannes Köhler aus Leipzig und Otto Beck aus Leipzig darboten. Alle drei hatten sich mit Verständnis in die gewählten Texte vertieft und fasst immer das Richtige in der Vertonung getroffen; auch fehlte es nicht an der Hauptsache: an Ursprünglichkeit des Empfindens, Naivetät. Die Lieder von Böttcher sang Herr Sammler aus Mügeln mit Überzeugung, die von Köhler Frl. Mäder aus Leipzig, eine mit sehr schönem Material ausgestattete Sängerin, warm und verständnisinnig. Der Beckschen Musenkinder hatte sich Frl. Jacobi aus Zittau mit bemerkenswerter Hingabe angenommen. b

Wien Wenn sich mehrere weltberühmte Einzelkünstler einmal zu einem gemeinsamen Konzert vereinigen, so gilt das in Wien immer eine Haupt-Sensation. Daher denn auch für den „Kammermusikabend“, welchen am 7. d. M. das illustre Trio d'Albert, Burmester, Casals veranstaltete, der grosse Musikvereinssaal schon wochenlang vorher ausverkauft war. Leider war das eben der grosse, für intime Kammermusik so akustisch ungünstige Saal, dessen Besucher diesmal gerade, wenn sie mit den gespielten herrlichen Werken: Klaviertrios von Schubert und Beethoven, beide in B dur (von Beethoven das grosse, monumentale op. 97!) und G moll-Klavierquintett von Brahms — näher vertraut waren, ziemlich enttäuscht gewesen sein dürften. Wie ganz anders wirkt das alles im rechten anpassenden Raume! Beim Beethovenschen Trio hat man sich kürzlich davon überzeugt, als es Rosenthal im Bösendorfer Saal (mit Rosé und Buxbaum) spielte, beim Brahmsschen Quartett durch die Aufführung im Ehrbarsaal mit Stavenhagen als Vertreter der Klavierstimme. Übrigens wirkte das Brahmssche Quartett mit seinem stürmischen Zingarese-Finale namentlich bezüglich der Klangkraft noch am meisten, als vierter Spieler war da unser rühmlich bekannter Rud. Fitzner für den ursprünglich angekündigten Bratschisten Nedbal ganz improvisiert und nach jeder Richtung erfolgreich eingetreten.

Wie für diesen sogenannten Kammermusikabend waren auch für das gleichfalls im grossen Musikvereinssaal gegebene Konzert Mattia Batistinis längst alle Plätze vergriffen. Man hat den Künstler den Caruso unter den Bass-Baritonen genannt und in der Tat rechtfertigen die Schönheit der Mittel die vollendete Kunsttechnik, der absolute Wohlklang der Vorträge den nur durch den grossen Altersunterschied der beiden Sänger etwas gewagten Vergleich. Es bleibt übrigens staunenswert, wie sich Batistini trotz seiner vorgerückten Jahre aber infolge der ausgezeichneten, mustergültigen Methode seine prachtvolle pastose Stimme frisch erhalten hat. Des seltenen Gastes letztes Konzertprogramm, fast nur aus landläufigen, abgedroschenen Opernarien bestehend, war an sich recht uninteressant, aber bei Batistini vergisst man die Minderwertigkeit des Gebotenen über den unwiderstehlichen Reiz der Darbietung. Natürlich war das grossenteils italienische Publikum fasciniert, besonders durch die schneidige Ausführung des Trinkliedes aus A. Thomas' „Hamlet“, welchem zahllose Zugaben folgen mussten.

Ein starker Sprung von diesem glänzenden Belcanto-Konzert alten Schlages zur in ihrer Art auch sehr gelungenen Wagnerfeier des Wiener Männergesangvereins (8. Febr.). Dieselbe eröffnete, wie die des Konzertvereins (28. Januar) mit dem „Huldigungsmarsch“, worauf Wagners „Gruss seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten“ folgte, ein warm empfundener Gelegenheitschor, 1844 in Dresden zur Rückkehr des Königs aus England komponiert, schon manchen Akzent späterer Werke des Meisters bedeutsam vorausnehmend, diesmal nach einem neuen Text auf Wagner selbst bezüglich, von B. Schier verfasst, gesungen. Mit voller Kraft ging der Verein bei den nächsten Chornummern ins Zeug, dem Matrosenchor aus dem „Fliegenden Holländer“ und dem Pilgerchor aus „Tannhäuser“, welch beide stürmisch zur Wiederholung verlangt wurden, doch gab der treffliche Dirigent Chormeister Keldorfer diesem Wunsche nur beim Matrosenchor nach. Besondere Zierde der Vortragsordnung bildeten wie bei der Wagnerfeier des Konzertvereins wieder die drei schönen, orchestrierten Lieder über Gedichte von M. Wesendonk „Im Treibhaus“, „Schmerzen“, „Träume“, diesmal von der hochdramatisch veranlagten Budapester Opernprimadonna Anna Medek gesungen, deren kraftvolle Stimme und Eigenart das heisserregte, edle Pathos der „Schmerzen“ am günstigsten lag: sie musste dieses wunderbar eindringliche „Gedicht“ wiederholen. Den Schluss bildete die Verwandlungsmusik und Gralsfeier aus „Parsifal“, welche das andachtsvoll lauschende Publikum in feierlich erhobener Stimmung entliess — trotz aller Bedenken, die sich immer von neuem gegen Konzertaufführungen herausgerissener Einzelstellen des erhabenen Bühnenweihfestspieles aufdrängen.

Einige Tage vor der soeben geschilderten Wagnerfeier fand wieder einer der sogenannten „Internen Abende“ des akademischen Wagner-Vereins statt, welche ihrer ganzen intimen Tendenz nach ausser kritischem Bereich liegen. Wenn ich den letzten — am 6. d. M. veranstalteten Abend — an dieser Stelle doch erwähne, so geschah es hauptsächlich wegen der trefflichen Mitwirkung des Frl. Hedwig v. Andrássfy, einer der besten Pianistinnen Wiens, welche sich diesmal als begeisterte und begeisternde Liszt-Interpretin selbst übertraf. Wie sie namentlich die grossartige und zugleich mit des Meisters Herzblut geschriebene H moll-Sonate als gleichsam ein Stück eigenen, innersten Erlebnisses wiedergab, das hat allgemein tief ergriffen und da auch die rein technische Leistung eine glänzende war, schliesslich endlosen, stürmischen Beifall erweckte, der sich nach der nicht minder kongenialen Ausführung des exotisch berückenden Mephistowalzers wiederholte. Aber auch die seelenvolle, poetisch empfundene Wiedergabe sämtlicher fünf von Mathilde Wesendonk verfassten, von Wagner so wunderbar stimmungsvoll vertonten „Gedichte“ durch Frau Paula Gatscher darf nicht unerwähnt bleiben.

Über die letzten hiesigen Konzerte der Klaviermatadore E. d'Albert, F. Busoni, A. Grünfeld, Emil Sauer, Teresa Carreño hätten wir, was die individuelle Spielweise der in Deutschland allbekannten Virtuosen anbelangt, nichts Neues zu sagen, Besuch, wie äusserer Erfolg, war gleichfalls der gewohnte: das Wiener Publikum kann sich eben an seinen ein wenig verhätschelten Lieblingen nicht satt hören. Ein homo novus unter den Konzertpianisten, Theophil Demetriescu, Schüler d'Alberts, erinnerte an seinen berühmten Meister nur, wenn letzterer sich gelegentlich einmal, alles einem rasenden Tempo opfernd, etwas nachlässig gehen liess. Schade um das zu Anfang gespielte interessante Stück César Francks Prélude, Aria et Finale (nicht zu verwechseln mit dem in Wien oft vorgeführten, allerdings weit bedeutenderm „Prélude, Choral und Fuge“), es müsste bei mehr kontemplativer Vertiefung in die Sache ganz anders wirken. Sehr schön wurde dafür an einem von dem Frl. Irmengild Schachner (Violine) und Helene Lampl (Klavier) bei Ehrbar veranstalteten Sonaten-Abend César Francks geistvolle, originelle, von Anfang bis Ende fesselnde Duo-Sonate in G dargestellt. Überhaupt ein gediegener Kammermusikabend, an welchem auch Brahms' erste herrinnige

Piano-Violinsonate in G op. 78 (bekanntlich durch sein eigenes „Regenlied" angeregt) und eine liebenswürdig-melodiöse, für die Spieler besonders dankbarer Sonate gleicher Besetzung von dem früh verstorbenen talentvollen Wiener Komponisten Anton Rückauf verdient beifällig vorgetragen wurde.

Prof. Dr. Th. Helm

Kreuz und Quer

Berlin. Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin schreibt folgenden Wettbewerb um den Preis der Giacomo Meyerbeer-Stiftung für Tonkünstler aus: Der Wettbewerb um den Preis der Giacomo Meyerbeer-Stiftung für Tonkünstler wird mit Ermächtigung des Stiftungskuratoriums für das Jahr 1913 hiermit ausgeschrieben. I. Bewerbungsbedingungen sind folgende: Der Bewerber muss: 1. in Deutschland geboren und erzogen sein und darf ausserdem das 30. Lebensjahr nicht überschritten haben, 2. die Studien auf einem der nachbenannten Musikunterrichtsinstitute und zwar a) der zur Königlichen Akademie der Künste gehörigen Lehranstalten für Musik (akademische Meisterschulen für musikalische Komposition, akademische Hochschule für Musik, akademisches Institut für Kirchenmusik), b) dem Sternschen Konservatorium für Musik in Berlin, c) dem Klindworth-Scharwenka-Konservatorium für Musik in Berlin, d) dem Konservatorium für Musik in Köln, e) dem Hochschen und Raffschen Konservatorium in Frankfurt a. M., oder bei einem Ordentlichen Mitgliede der Musiksektion der Akademie der Künste in Berlin machen oder gemacht haben. Es kommen jedoch nur diejenigen Ordentlichen Mitglieder in Frage, die ihren Wohnsitz in Preussen haben 3. sich über seine Befähigung und seine Studien durch Zeugnisse seiner Lehrer ausweisen. II. Die Preisaufgaben bestehen: a) in einer achtstimmigen Vokaldoppelfuge für zwei Chöre, deren Hauptthema mit dem Texte von den Preisrichtern aufgegeben wird, b) in einer Ouvertüre für grosses Orchester, c) in einem dramatischen Werk für Solostimmen und Orchester (nach Belieben auch Chor), dessen Aufführung 20 bis 40 Minuten in Anspruch nimmt. Der Text kann von den Bewerbern frei gewählt werden. III. Die Anmeldung zu dem Wettbewerbe muss unter Beifügung der vorstehend unter I angegebenen Zeugnisse bis zum 10. März 1913 an die Akademie der Künste in Berlin W 8 Pariser Platz 4 erfolgen. Die Zusendung des Themas für die achtstimmige Vokaldoppelfuge erfolgt nach Prüfung der Bewerbungsgesuche. IV. Die Arbeiten müssen bis zum 15. November 1913 in eigenhändiger, sauberer und leserlicher Schrift versiegelt an die Königliche Akademie der Künste kostenfrei eingesandt werden. Ein den Namen des Bewerbers enthaltener, versiegelter Briefumschlag muss dem Gesuche beiliegen. Dieser sowie die eingereichten Arbeiten sind mit einem gleichlautenden Motto zu versehen. Der Briefumschlag muss ferner eine schriftliche Versicherung an Eidesstatt enthalten, aus der hervorgeht, dass die eingereichten Arbeiten von dem Bewerber selbständig und ohne fremde Beihilfe gefertigt sind. Das Manuskript der preisgekrönten Arbeiten wird Eigentum der Königlichen Akademie der Künste in Berlin. Die uneröffneten Umschläge nebst den zugehörigen Arbeiten werden den sich persönlich oder schriftlich legitimierenden Bewerbern durch das Bureau der Königlichen Akademie der Künste zurückgegeben werden. V. Der Preis besteht in einem Stipendium in Höhe von 6000 Mk. und ist zu einer achtzehnmonatigen Studienreise bestimmt. Über die Ausführung derselben erlässt das Kuratorium der Stiftung auf Vorschlag des Senates der Akademie der Künste, Sektion für Musik, jedesmal die näheren Bestimmungen. Der Sieger ist verpflichtet, als Beweis seiner fortgesetzten künstlerischen Tätigkeit nach gewissen vorzuschreibenden Zeiträumen an die Sektion der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin zwei eigene grössere Kompositionen einzusenden. Die eine muss eine Ouvertüre oder ein Sinfoniesatz, die andere das Fragment einer Oper oder eines geistlichen Vokalwerkes sein, dessen Ausführung etwa eine Viertelstunde dauern würde. VI. Die Zahlung des Stipendiums erfolgt in drei Raten, deren erste beim Antritt der Studienreise, deren zweite und dritte jedoch erst nach Einsendung je einer der unter V geforderten Arbeiten fällig werden. VII. Das Kollegium der Preisrichter besteht statutenmässig aus den in Berlin wohnhaften Ordentlichen Mitgliedern der Musiksektion der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, den Kapellmeistern der hiesigen Königlichen Oper und dem Direktor des Sternschen Konservatoriums in Berlin.

— Die im Auftrage der Königl. Akademie der Künste zu Berlin für das Regierungs-Jubiläum des Kaisers komponierte Fest-Kantate für gemischten Chor und Orchester von Hugo Kaun gelangte kürzlich zur erfolgreichen Uraufführung.

— Karl Bleyle hat ein neues Violoncell-Konzert vollendet, welches Paul Grümmer am 28. Februar in der Berliner Singakademie zur ersten Aufführung bringt. — Bleyles „Sieges-Ouvertüre" brachte Friedrich Brandes am 24. Februar im Leipziger Gewandhause zur Uraufführung.

— Erster Internationaler Musikpädagogischer Kongress (26. bis 30. März). An der Schulgesangfrage zeigt sich das Ausland besonders interessiert. Es werden folgende Redner sprechen: Prof. Wagner (Wien) über Schulgesang und Musikunterricht in den Lehrerbildungsanstalten Oesterreichs, Prof. L. N. Hackl (Budapest) über den Gesangsunterricht an den Volks- und Bürgerschulen Ungarns, und den Musikunterricht auf den Präparandenanstalten, Hofrat Lippold (Petersburg) über Gehörsentwicklung als Grundlage eines bewussten Musikhörens, J. Spencer Curwen (London) über die Tonic Sol-fa-Bewegung. In der deutschen Abteilung sprechen unter anderen Seminaroberlehrer Paul (Dresden) über den Gesangsunterricht an den Lehrerseminaren, F. H. Lüthje (Hamburg) über das Musikdiktat in der höheren Schule, Max Ast (Berlin) über Stimmbildung und Stimmpflege in der Schule, Sophie Braun (Berlin) über den Gesangsunterricht an der höheren Mädchenschule, A. Beutter (Rtenberg) über die Ergänzungsbedürftigkeit der Notenschrift für Schul- und Volksgesang. Die Tagesordnung des Kongreses ist kostenfrei von der Geschäftsstelle des Musikpädagogichen Verbandes (Berlin W. 62, Lutherstrasse 5) zu beziehen.

Bremen. Dem Direktor des Bremer Stadttheaters, Herrn Hofrat Otto, ist, nachdem einige Vorstände der Rotterdamer Grossen Oper den letzten Ring-Aufführungen hier beigewohnt haben, der ehrenvolle Auftrag geworden, Ende Mai d. J. mit dem Opern-Personal des Bremer Stadttheaters die Wagner-Jahrhundertfeier in der Grossen Oper zu Rotterdam zu arrangieren. Zur Aufführung sollen „Der Ring des Nibelungen" und „Tristan und Isolde" gelangen.

Brüssel. Das Programm der Wagner-Festspiele, mit denen die Direktoren des Brüsseler Theatre Royal de la Monnaie, Kufferath und Guidé, ihre diesjährige Spielzeit beenden wollen, ist jetzt fertig gestellt. Es werden sechs Vorstellungen und ein Konzert stattfinden. In dem Konzert am 1. Mai wird das Vorspiel, die Charfreitagszene und die grosse Schlussszene des ersten Aktes aus dem „Parsifal" und Beethovens Neunte Sinfonie mit 300 Mitwirkenden aufgeführt. Die Theateraufführungen bringen den „Fliegenden Holländer am 26. April, „Tristan und Isolde" am 29. April, „Rheingold" am 5. Mai, „Walküre" am 6. Mai, „Siegfried" am 8. Mai und „Götterdämmerung" am 10. Mai. Die Aufführungen werden in deutscher Sprache unter Mitwirkung hervorragender Sänger und Sängerinnen aus München, Dresden, Berlin und Leipzig gegeben. Besonders hervorzuheben sind: Jacques Urlus (Tristan, Siegmund und Siegfried); Frau Mottl-Fassbender (Isolde); Frau Rüsche-Endorf (Brünnhilde); Frau Eva von der Osten (Senta); Bender (Wotan); Kuhn (Mime); Gentner (Loge); Braun (Marke, Fafner und Hunding); Weil (Holländer).

Dortmund. Scharrers I moll-Sinfonie „Per aspera ad astra" ist vom Königl. Musikdirektor Prof. Hüttner zur Aufführung angenommen worden.

— Am Osterdienstag beginnend, veranstaltet Musikdirektor C. Holtschneider einen Westdeutschen Gesangkursus, bei welchem mitwirken die Herren Professor Thiel, Professor Rolle aus Berlin, Direktor Paul aus Breslau, Direktor Preising aus Dortmund, Königl. Seminar-Musiklehrer Kraue aus Coesfeld, Seminar-Musiklehrer Röder, Herford, die Musikalische Gesellschaft (Direktor C. Holtschneider) und die Dalcroze-Schule des Westfälischen Musik-Seminars. Anfragen werden durch das Bureau des Westdeutschen Schulgesangkursus (Dortmund, Balkenstr. 34) erledigt.

Dresden. Professor Emil Sauer wurde anlässlich des letzten Hofkonzertes im Dresdner Kgl. Schloss vom König von Sachsen durch Verleihung des Offizierkreuzes des Albrechtsordens ausgezeichnet.

— Die Witwe Moritz Fürstenaus ist im hohen Alter von 87 Jahren in Dresden gestorben. In den vierziger Jahren war Friederike Fürstenau ein talentiertes Mitglied der Dresdner Oper. Richard Wagner, der damals als Kapellmeister ihre Stimme schätzen lernte, liess sie in einer der ersten Aufführungen seines „Tannhäuser" die kleine Partie des Hirtenknaben singen. Der Gatte der Künstlerin war der berühmte Flötist Fürstenau, der sich in seinem zweibändigen

Werke „Beiträge zur Geschichte der kgl. sächs. Kapelle" auch ein literarisches Denkmal gesetzt hat. Auch er gehörte zu Wagners Freunden.

Graz. Im Grazer Opernhause kam Wilhelm Kienzls „Der Kuhreigen" zur 25. Aufführung. Aus diesem Anlasse übernahm der Tondichter selbst die Leitung des Werkes und wurde hierbei von seinen Landsleuten stürmisch gefeiert. — Die hiesigen Freunde des Wiener Tondichters Camillo Horn veranstalteten einen Vortragsabend, bei dem Lieder, Zwei- und Viergesänge und Instrumentalwerke des Meisters zur Aufführung kamen. An der Wiedergabe der Werke waren die tüchtigsten künstlerischen Kräfte der Stadt beteiligt. Horn wurde sehr gefeiert. —chh.

Györ. Im Raaber (Györer) Dome kam am 15. d. M. unter Leitung des Domkapellmeisters Gabriel Franek Perosis Oratorium: „Die Auferstehung Lazarus" durch den Philharmonischen Verein und den Domchor zur Aufführung. Die Wiedergabe des Werkes war vollkommen gelungen.

Bad Herrenalb (Schwarzwald). Zum Dirigenten des Kurorchesters für die Sommersaison 1913 wurde Kapellmeister Heckel vom Theater in Pforzheim gewählt.

Jena. Der akademische Musikdirektor Professor Stein in Jena hat jetzt einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Jenaer Universität erhalten. Damit hat nun endlich an der thüringischen Hochschule, in deren Vorlesungsverzeichnis der Musikdirektor bisher hinter dem Fecht- und Tanzmeister kam, die Musikwissenschaft eine offizielle Anerkennung erhalten.

Kaiserslautern. Im Konzert des Musikvereins am 16. Februar brachte Musikdirektor August Pfeiffer u. a. Carl Reineckes Chorwerk „Hakon Jarl" zur Aufführung.

Karlsruhe. Das Grossherzogliche Hoftheater in Karlsruhe brachte zwei Uraufführungen: die einaktige Oper Zuleima von Heinrich Bienstock und die Vertonung des Hans Sachsschen Fastnachtsspieles Der fahrendt Schüler im Paradeis von Fritz Könnecke. Während die Erstlingsoper des einheimischen, erst 18 Jahre alten Komponisten und Kapellmeistervolontärs am Hoftheater Heinrich Bienstock trotz guter musikalischer Einfälle lebhaft an die italienischen Veristen erinnert, ist die Vertonung des Fahrendt Schüler von dem Deutsch-Amerikaner Könnecke ein gut deutsches Werk und die frische, kernige Art eines klugen Kopfes. Die Aufführung der beiden Neuheiten durch das Karlsruher Hoftheater fand verdiente Anerkennung.

Kiel. Der unter Leitung des ersten Dirigenten der Kieler Oper Ludw. Neubeck stehende Chor-Verein brachte in seinem zweiten Konzert H. Zöllners Chor-Werk „Columbus" (für Sopran-Tenor- u. Bariton-Solo, Chor u. Orchester) mit durchschlagendem Erfolge zur Aufführung.

Kopenhagen. August Enna hat eine neue Oper fertig gestellt, die zu Anfang der nächsten Saison am königl. Theater in Kopenhagen zur Aufführung gelangen soll. Sie führt nach der Heldin, die eine berühmte Tänzerin zur Schreckenszeit und bekanntlich die Geliebte Dantons war, den Titel „Gloria Arsena".

London. Die Quinlan-Opern-Gesellschaft wird eine Tournee nach Südafrika und Australien antreten, in der vor allem Wagners Werke zur Aufführung gelangen. Im Mittelpunkte des Repertoires steht die vollständige Darstellung des Ringes. Die Truppe besteht aus einer Anzahl bedeutender Sänger und Sängerinnen, die ihre Ausbildung noch unter Hans Richter oder unter Beecham erhalten haben. Als erste hochdramatische Sängerin ist Edna Thornton gewonnen worden. Für die Partie der Brünnhilde ist Agnes Nicholls engagiert, doch soll sie auch Partien wie die Eva in den Meistersingern und die Isolde singen. Als Wotan und Kurvenal wird der Bassist Parker sich dem südafrikanischen und australischen Publikum vorstellen.

Mainz. Eine Wagnerbüste erhält jetzt das Foyer des Mainzer Stadttheaters. Die künstlerische Arbeit wurde dem Münchener Wadere übertragen, der für die bayerische Hauptstadt bereits ein solches Werk geschaffen hat. Die Schöpfung stellt Wagner dar, wie er von Biebrich a. Rh. aus, wo er seine „Meistersinger" schrieb, nach den Türmen der goldenen Stadt Mainz hinüberblickt. Die Büste soll an Wagners Geburtstag feierlich aufgestellt werden.

Nürnberg. Am 11. und 12. Mai dieses Jahres wird in Nürnberg ein bayerisches Musikfest stattfinden. Am

ersten Tage (Pfingstsonntag) findet vormittags ein Chorkonzert und nachmittags ein Orchesterkonzert statt. Für den zweiten Festtag ist eine Aufführung der „Jephta" in der Stephanischen Bearbeitung durch den Verein für klassischen Chorgesang in Aussicht genommen.

Paris. Am 2. April wird in Paris ein neues grosses Theater, das Theater der Champs Elysées, unter der Direktion von Gabriel Astruc eröffnet. Die letzten Theaterbauten in Köln, München, Kassel, Stuttgart und Boston haben den Architekten des neuen Theaters als Vorbild gedient. Der Zuschauerraum wird so eingerichtet sein, dass 2000 Theaterbesucher ohne Mühe alles sehen können, was auf der Bühne vorgeht. Das neue Haus soll der Pflege der Musik dienen: der Opernmusik, dramatischen Werken mit Szenenmusik und dem Ballett. Auch Orchesterkonzerte sind vorgesehen, für die eine große Orgel im Saale angebracht ist.

Sondershausen. Das fürstliche Konservatorium der Musik kann in diesem Jahr auf ein 30jähriges Bestehen zurückblicken. 1883 legte Karl Schröder, damals hier Hofkapellmeister, den Grund zu jenem Institut, das sich im Laufe der Jahre günstig, energisch und weitblickend gefördert, zum fürstl. Konservatorium entwickelte. In diesem Jahre liegt die Leitung in den sicheren und geschickten Händen des trefflichen Geigers und Hofkapellmeisters Prof. Karl Corbach, der im Verein mit tüchtigen Lehrkräften das K. d. M. wohl auf der Höhe zu halten weiss, dessen Fähigkeiten auch eine schöne Zukunft verbürgen. g. t.

Tilsit. Hier führte der Oratorien-Verein unter der Leitung seines Dirigenten, Kgl. Musikdirektors Wilh. Wolff, an drei aufeinanderfolgenden Abenden, des 21., 22. u. 23. Januar, das Märchenspiel „Hänsel u. Gretel" von E. Humperdinck mit ausschliesslich eigenen Vereinskräften bühnengemäss unter allgemeiner Teilnahme auf.

Weimar. Als Nachlese zu den Otto Ludwig-Feiern dürfte ein Brief interessieren, der im Lisztmuseum in der Altenburg zu Weimar aufbewahrt worden ist. Und zwar handelt es sich um einen Brief Otto Ludwigs an Liszt, den der kränkelnde Dichter unterm 1. Oktober 1853 aus Loschwitz an Franz Liszt, der damals Hofkapellmeister in Weimar war, gerichtet hat. Bekanntlich hatte der damalige Erbgrossherzog Karl Alexander den Dichter durch seinen Kammerherrn v. Zedlitz einladen lassen, seinen Wohnsitz in Weimar zu nehmen; Ludwig konnte jedoch wegen seiner körperlichen Leiden dem Rufe keine Folge leisten. Da besuchte ihn später Liszt noch einmal in seiner Wohnung in Loschwitz und wiederholte die Einladung. Wir wissen, dass auch die zweite Aufforderung ohne Erfolg war. Einige Zeit nach dem Besuche Liszts in Dresden — er hatte mit Hans v. Bülow daselbst ein Konzert gegeben — erhielt er folgenden Brief des Dichters:

„Verehrter Herr Hofkapellmeister! Sie brauchen uns Loschwitzer nicht an Sie zu erinnern; der Geist der Stunden, in denen Sie sich uns gönnten, ist ein so gewaltiger und dabei lieber Spukgeist, dass er sich so wenig bannen liesse, als wir ihn gebannt wünschen; anders ist's mit uns, und ich möchte Ihnen nur ein wertvolleres Erinnerungszeichen an uns senden können als das mitfolgende. — Dass ich dasselbe Ihnen nicht selbst überbringen und so zugleich von Ihrer freundlichen Einladung, Sie nach Herrn v. Bülows Konzert zu besuchen, Gebrauch machen konnte, ist mir empfindlicher gewesen, als der Anfall meiner alten Maladie, der mich daran verhinderte. Heydrich hat Ihnen, soviel ich weiss, schon mein Bedauern deshalb ausgedrückt. Meine Frau und das Ehepaar Heydrich vereinen ihren Dank und ihre besten Wünsche mit denen Ihres Sie hochverehrenden Otto Ludwig.

PS. Noch bitte ich Sie, bei Seiner Königlichen Hoheit, Ihrem Erbgrossherzog, Herrn v. Zedlitz und Herrn Genast meine respektiven Empfehlungen freundlichst übermitteln zu wollen. Ergebenst D. O." — Um welches Erinnerungszeichen es sich gehandelt hat, geht aus dem Schreiben nicht hervor.

Wien. Am 17. Februar fand in der Wiener Universität aus Anlass der Aufstellung des Denkmals für Eduard Hanslick eine Feier statt, bei der Prof. Dr. Guido Adler die Festrede gehalten hat. Die deutschnationale Studentenschaft fasste den Beschluss, gegen die unmittelbar nach dem Wagner-Gedenktag für einen „offenen Wagner-Feind" veranstaltete Feier in ruhiger und würdiger Weise zu demonstrieren. Aus diesem Grunde erschienen zur Stunde der Hanslick-Feier Abordnungen des Akademischen Gesangvereins und des Akademischen Wagner-Vereins im Arkadenhof der Wiener Universität und legten am Denkmal Bruckners zwei mächtige Lorbeerkränze mit Schleifen nieder. Während der Hanslick-Feier bezogen Chargierte vom Akademischen Wagner-Verein beim Bruckner-Denkmal eine Ehrenwache.

— August Stradal wird nach langer Zeit, während welcher er sich nur seinen Klavierbearbeitungen, Kompositionen und schriftstellerischen Arbeiten widmete, in nächster Saison seine Konzerttätigkeit als Pianist wieder aufnehmen und mit Konzerten in London und Paris beginnen.

Zwickau (Sachsen). Am 7. März findet hier im Sinfoniekonzert des städt. Orchesters unter Leitung des Kapellmeisters W. Schmidt die Uraufführung eines sinfonischen Werkes: Thema mit Variationen von Kurt Richter (Leipzig) statt.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 1. März, nachmittag 1/2 2 Uhr:

Joh. Seb. Bach: Passacaglia (C moll). J. W. Frank: O Herr, was hast du begangen. Albert Kranz: O du Gotteslamm. J. Mendelssohn: Mein Gott, warum hast du mich verlassen.

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)
Sonnabend den 1. März, 2 Uhr:

Erich Wolf Degner: Variationen über ein Originalthema, E moll (z. 1. Male). Hugo Wolf: Vier Chorgesänge a cappella und 2 Sologesänge mit Orchester (z. 10jähr. Todestage des Komponisten).

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma: Ernst Eulenburg in Leipzig bei, auf den wir unsre Leser besonders aufmerksam machen.

Die nächste Nummer erscheint am 6. März; Inserate müssen bis spätestens Montag den 3. März eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 10

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 6. März 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Zwanzigstes Gewandhauskonzert

Beethoven: sechste und siebente Sinfonie

Dieser fünfte Beethoven-Abend war fast noch kostbarer als die vorangegangenen. Das musikalische Genie offenbarte sich in den stärksten Gegensätzen: Beethoven der Empfindsame und der Heiterling.

Die Pastoralsinfonie stammt geistig noch aus dem achtzehnten Jahrhundert. Es ist töricht, ihr darum Vorwürfe zu machen. Nur Philister konnten ihretwegen Beethoven rückständig nennen. Sie begriffen weder seine Frömmigkeit noch den Genius, der das Schlichteste, ja man mag sagen das Banal-Einfältige in das Licht der Sonne gerückt hat. Diese Sinfonie ist wie ein Gottesdienst: die reinste Empfindung strömt in ihr, und der Mensch versinkt gleichsam am Busen der Mutter Natur.

Diese gottselige Ruhe sprach wundersam aus Nikischs und seines Orchesters Darstellung.

Und dann die Adur-Sinfonie, die Wagner „die Apotheose des Tanzes" genannt hat. Dort wohlig ruhiges Sinnen, hier zuckendes Leben in jeder Note, nur vorübergehend unterbrochen durch die schwermütige Weise des Amoll-Allegrettos und durch den erwärmend frommen Gesang des Ddur-Trios im Prestosatze.

Hier zeigte sich die Kunst des freien improvisatorisch nachschaffenden Vortrages auf einer Höhe, wie ich sie sonst nirgends noch angetroffen habe. Überhaupt erschien in beiden Sinfonien, so verschiedenartig auch ihr Gefühlskreis ist, die Ausführung so vergeistigt und immateriell, dass die Deutung restlos war.

An solchen solistenfreien Abenden fühlt der künstlerisch empfindende Mensch deutlicher als sonst die Bedeutung des Gewandhauses für die Stadt Leipzig: nicht nur die grosse ruhmreiche Tradition, sondern auch die herrliche Blüte der Gegenwart. Möge ihr der Künstler, der an der Spitze steht, noch lange erhalten bleiben! Dieser Abend wieder hat gezeigt, dass er nicht nur grosszügig, sondern auch liebevoll im Kleinen ist. Die beiden Sinfonien erklangen in einer höchst sorgfältigen Neueinstudierung. Dem Kenner war das, abgesehen von allem anderen, zum mindesten bei der Szene am Bache in der Pastorale und beim Presto der Adur-Sinfonie unzweifelhaft.

♯

Felix Draeseke †

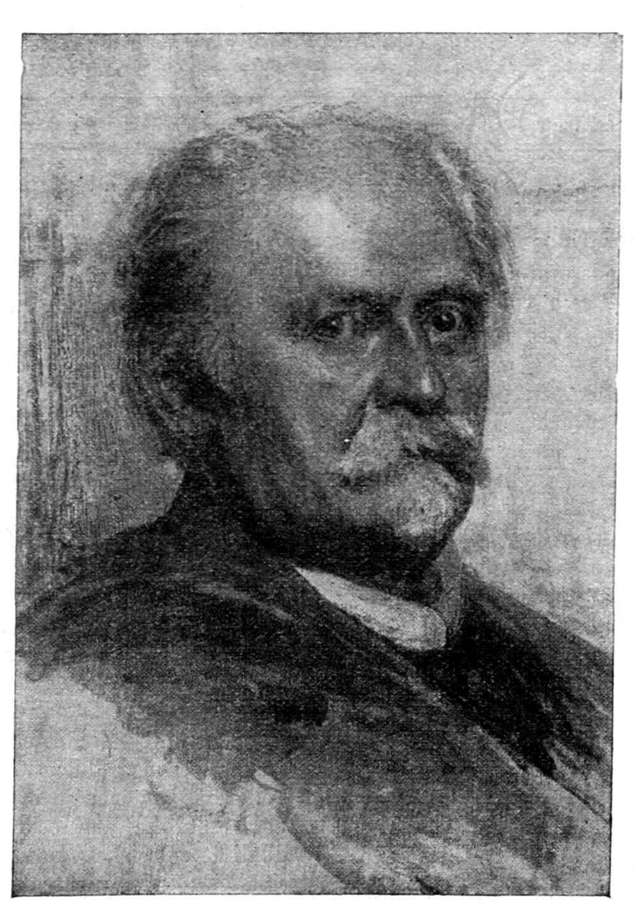
Von Friedrich Brandes

Mit Felix Draeseke, der am 26. Februar in Dresden gestorben ist, schied ein Mann und Künstler von echt deutscher Art: einer, der nicht um die Kunst des Tages und um den Beifall der Menge buhlte, ein Eigengearteter. Mit allen herrlichen Vorzügen und allen liebenswerten Schwächen des Eigengearteten.

Um die Zeit der Uraufführung von Wagners Tristan (1865) äusserte sich Richard Pohl, der älteste Wagnerianer, über den dreissigjährigen Kampfgenossen: „Sie haben ihn in München persönlich kennen gelernt, den geistreichen Kopf mit seinem stets schlagfertigen Witz, seinen scharfen, aber richtigen Urteilen, seiner warmen Kunstbegeisterung und seiner nur zu tiefen Empfindung, die leicht an Empfindlichkeit streift. Aber sie konnten in der kurzen Zeit nur den Menschen, nicht auch den Künstler kennen lernen. Und gerade in letzterer Beziehung ist Draeseke eine der interessantesten Erscheinungen der sogenannten neudeutschen Schule. Draeseke hat, von Anfang seines Schaffens an, eine so ausgesprochene, charaktervolle, aber auch schroffe und scharf abgeschlossene Künstlerindividualität entwickelt, dass man ihn so nehmen muss, wie er sich gibt, oder nicht verstehen kann. Es ist etwas von einem Michelangelo in seiner Natur. Anschmiegen an Vorhandenes, Konzessionen nach irgend einer Seite hin gibt es für ihn nicht. Seine Konzeption ist oft fremdartig, sein Formenbau ist gigantisch, seine Harmonik sehr gewagt, seine Instrumentierung kolossal, seine Melodik durchaus originell. Er hat mich mehr als in einer Beziehung an Berlioz erinnert, obgleich er dessen Hauptwerke erst später kennen lernte, während zunächst Richard Wagner, später Liszt auf seinen Entwicklungsgang weit mehr influiert haben. Aus den wenigen veröffentlichten Werken (Balladen, Lieder und Klavierstücke) kann man Draeseke nicht genügend kennen lernen, seine Individualität spricht sich am entschiedensten in den Orchester- und Chorwerken aus, von denen einige in Weimar, Leipzig und Löwenberg aufgeführt wurden und zu scharfen Kontroversen Veranlassung gaben. Weit mehr Anklang fanden seine geistvollen kritischen Aufsätze über Wagners und Liszts Werke (in der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" und den „Anregungen"), die unbedingt zu dem Gehaltvollsten gehören, was über diese Meister geschrieben wurde. Jetzt hat sich Draeseke

in die Schweiz zurückgezogen; er lebt still und abgeschlossen in Lausanne, und wartet seine Zeit ab. Er kann es auch; denn er ist noch jung."

Als Sohn des Hofpredigers Theodor Draeseke wurde Felix Draeseke am 7. Oktober 1835 zu Koburg geboren. Er besuchte das dortige Gymnasium und dann das Konservatorium zu Leipzig, wo er Schüler von E. F. Richter, Moritz Hauptmann und Julius Rietz war. Mit Brendel bekannt geworden, fing er an, für die „Neue Zeitschrift für Musik" und die damals erschienenen „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft" zu schriftstellern und errang sich insbesondere mit der Analyse der sinfonischen Dichtungen Liszts Anerkennung. 1857 lebte Draeseke in Berlin, dann bis 1862 in Dresden, von wo er nach der französischen Schweiz ging. Dort entstanden die Klaviersonate, die beiden ersten Sinfonien und das Adventlied. Seit 1876 ist Dresden sein Aufenthaltsort. Hier wirkte er 1880 bis 1884 als Lehrer der Theorie an der Rollfuss'schen Musikakademie für Damen, nach Franz Wüllners Abgang als Kompositionslehrer und Vorstand der theoretischen Abteilung am Königlichen Konservatorium, an welchem er viele Jahre tätig war.



Felix Draeseke
Nach dem Gemälde von Professor Sterl

Das ist, trocken aufgeführt, der Lebenslauf unseres Meisters. Um ihn in einigen Richtungen zu verlebendigen, auch für den Menschen und Künstler Draeseke charakteristische Merkmale ungesucht zu finden, lasse ich ihn selbst aus verschiedenen Lebensaltern einiges erzählen. Wir sehen da zugleich mehrere der hervorstechendsten und interessantesten Züge aus der musikalischen Zeitgeschichte durch die Brille eines bedeutenden Künstlers. So aus der Jugendzeit: „Meine Liebe zur Musik war längst erweckt, den Mozartschen Don Juan kannte ich auswendig und konnte ihn nun in der Berliner Oper zum ersten Male aufgeführt hören, wenige Wochen, nachdem Richard Wagner aus Dresden flüchtig geworden. Mein Vater, obwohl schweren Herzens, gab endlich seine Einstimmung und ich zog nach Leipzig, um dort Schüler des Konservatoriums zu werden. Die Zucht auf demselben war leider eine ziemlich laxe und begünstigte in nicht geringem Grade das Genialtun und Bummeln. Doch war zu meiner Zeit eine anregende Gesellschaft daselbst versammelt und besassen alle Schüler noch jenen Idealismus, jene Begeisterungsfähigkeit, welche das heutige junge Geschlecht kaum vom Hörensagen kennt. Im Klavierspiel profitierte ich, gleich manchen anderen, wenig und musste oft bedauern, nicht eine bessere Schule für dies Fach gefunden zu haben, dagegen bin ich dankbar geblieben für den Unterricht in Formenlehre und höherer Komposition (Julius Rietz), in welcher ich rasch gefördert wurde, während ich meinerseits auch sehr fleissig für meine Lehrer arbeitete."

Dann aus der Zeit des Sturmes und Dranges: „Bereits zu Beginn meines Leipziger Studiums hatte ich Gelegenheit genommen, eine kunstliebende, in Weimar wohnende Verwandte zu besuchen, die mich schon in Koburg von den neuen Wagnerschen Bestrebungen unterrichtet hatte. Ich hörte daselbst den Lohengrin und erhielt damit einen Eindruck, der für mein Leben entscheidend werden sollte. Auf dem Konservatorium galt ich während meiner ganzen Lehrzeit für einen Wagnerianer, was mir sowohl bei Rietz als insbesondere bei Direktor Schleinitz hinderlich werden sollte. Obwohl zu den hervorragenden Kompositionstalenten des betreffenden Lehrganges gezählt, wurde ich gelegentlich der öffentlichen Prüfungsaufführungen übergangen, und dies machte es mir leichter, den bereits gefassten Entschluss, mich der Weimarer Schule zuzugesellen, nun in Ausführung zu bringen. Ich setzte mich mit Brendel in Verbindung und dieser beredete mich, schriftstellerisch mich zu versuchen, was ich mit Glück in der „Neuen Zeitschrift für Musik" und besonders später in den „Anregungen" unternahm. Der Umstand aber, dass Brendel mich zugleich als Lokalkritiker verwendete, sowie das unzeitige Bekanntwerden dieser Verwendung zog mir in einem Grade den Hass des offiziellen Leipziger Musikertum zu, wie er sich während meiner Lebenszeit wohl kaum sonst noch auf einen einzigen Musiker konzentriert hat. Nicht meine späteren ziemlich wilden musikalischen Erzeugnisse, nicht mein Eintreten für Wagner und Liszt, sondern einzig und allein diese nebenbei ziemlich kurz andauernde Betätigung als Leipziger Lokalkritiker hat Hindernisse für meinen Lebensweg geschaffen, über welche während Jahrzehnten die Zeit selbst nichts zu vermögen schien, und die sich mir noch jetzt fühlbar machen."

Aber der junge Künstler kritisierte nicht nur andere, sondern auch sich selbst in schärfster Weise: „Ich hatte sinfonische und Gesangswerke grösserer Ausdehnung, sowie eine Reihe Lieder geschrieben. Die Furcht, trivial zu werden, hatte uns mehr oder minder zur Hypergeistreichigkeit und Unnatur geführt, — aber während sich dies bei den meisten anderen in weicher, zum Teil kraftloser, aber deshalb weniger zurückstossender Weise äusserte, war meine Musik durchaus männlich, kernhaft, stolz, aber auch schroff, ja störrisch, bizarr, bombastisch übertrieben. Von jeher gut zuhause im Satzbau, kaprizierte ich mich, in den Dimensionen der Anlagen und in der langen Ausdehnung der Steigerungen alles

Vorhergeleistete zu überbieten, ebenso hinsichtlich des Kolorites und der Anhäufung äusserer Mittel. Ich wollte blenden und imponieren und musste erfahren, dass weder Musiker noch Publikum von dieser Art künstlerischer Aussprache etwas wissen wollten. Von dieser Zeit an datiert sich der Umschwung in meinem künstlerischen Denken und Wollen, — und wenn ich irgend jemand persönlich zu danken habe für die Rückleitung auf den richtigen Weg und zu gesunder künstlerischer Betätigung, so war dies niemand anders als **Richard Wagner**. Indem derselbe mich auf das Wesen der Beethovenschen Melodie, des durch die Sinfonie fast unaufhörlich zu verfolgenden melodischen Fadens aufmerksam machte und mich zur Anschauung zu bringen verstand, wie hierin der eigentlich interessierende Moment der Sinfonik sich kundgebe, der also der harmonischen, rhythmischen, koloristischen und formellen Ungeheuerlichkeiten keineswegs bedürfe, gab er mir einen Fingerzeig, den ich nie vergessen konnte und dem ich zögernd und zweifelnd, aber von Jahr zu Jahr mit mehr Zuversicht und dem besseren Gelingen zu folgen bemüht war.“

Wie jeder ernste Künstler, der keine Zugeständnisse macht und machen kann, musste Draeseke lange auf Anerkennung warten. Er erzählt: „Im September 1869 kehrte ich nach Lausanne zurück, ziemlich erfüllt vom meiner Sinfonie in Gdur, die ich allerdings erst 1872 vollenden sollte. Die nächsten Jahre wirkten indes sehr niederdrückend auf mich, da ich künstlerisch auch gar keine Erfolge errang, überall Zurückweisungen erfuhr hinsichtlich von Aufführungen und Verlegeranerbietungen und mich darauf gefasst machen musste, ziemlich bald vollkommen vergessen zu werden, selbst von dem Allgemeinen Deutschen Musikverein und der Mehrzahl meiner ehemaligen Gesinnungsgenossen. Überall begegnete ich kalter Abweisung und die überwiegende Majorität meiner Mitkünstler hätte sich wahrscheinlich unter solchen Umständen des weiteren Kampfes begeben. Von sehr unerwarteter Seite kam mir Hilfe, indem nämlich die Königlich sächsische Kapelle meine Gdur-Sinfonie in das Programm ihrer Abonnementskonzerte aufnahm und mir Anfang 1883 die Freude einer Aufführung gewährte.“

Einundvierzig Jahre alt kam Draeseke wieder, und nun für immer, nach **Dresden**. Er war durch die Irrungen und Wirrungen des Lebens gegangen. Dresden ward sein Wahnfried. Hier fand er die Lebensgefährtin und hier entstand ein schönes Werk nach dem andern. Freilich die Aufführungen waren nur selten und immer nur Kost für die Feinschmecker. Erst im letzten Jahre seines Lebens war ihm ein grosser allgemeiner Erfolg beschieden mit der Gesamtaufführung seines „Christus“.

Solange wir zurückdenken können, war Draeseke ein „berühmter“ Musiker, aber kein „populärer“. Dafür war seine Eigenart allzusehr ausgeprägt, so sehr, dass sie manchmal die Grenze des Eigensinnes erreicht hat. Ja, man kann trotz seiner Bedeutung als Musiker sagen, dass die Kraft seiner Geistigkeit, seiner Persönlichkeit noch stärker gewesen ist: einer Persönlichkeit, die ihre Zeit begriffen und über ihr gestanden hat. Daher seine allbekannte scheinbare Wandlung, die von vielen missverstanden worden ist. Gerade in ihr zeigte sich der festgefügte Charakterkopf inmitten des musikalischen Modegetriebes. Künstlerischer Grundsatz war ihm „das Streben, nirgends seine Zeit zu verleugnen, sie vielmehr zum musikalischen Ausdruck zu bringen, mit freudigster Benutzung der uns zustehenden modernen Kunstmittel, seien sie harmonischer, rhythmischer, instrumentaler Art, aber all dies zugleich bei möglichster Anlehnung an die klassischen Meister“. Das bestimmt auch seine Stellung in der Musik unserer Zeit.

Auf allen Gebieten der Komposition hat Draeseke Eigenartiges geschaffen: Lieder und Balladen, Klavier- und Chorwerke, Kammermusik, Opern, Oratorien, Sinfonien, Messen usw. Mehreres davon, wie die Tragische Sinfonie, die Klaviersonate quasi Fantasia, die Ballade Pausanias, der a cappella-Chor „Die Heinzelmännchen“, das Adur-Quintett, das Quartett in C, die Orchesterserenade in Ddur, ist im Konzertsaal heimisch geworden. Ebenso hoch stehen aber auch das Hmoll-Requiem, die Messe in Fismoll, die Männerchorkantate „Kolumbus“ (zuerst aufgeführt vom Dresdner Lehrergesangverein), das Adventlied, die Osterszene aus Goethes Faust, das Klavierkonzert in Esdur und manches Andere. Das äusserlich Wichtigste kam im hohen Alter Draesekes: die allgemeine Anerkennung seines grossen Oratoriums „Christus“. Noch voll von freudiger Erinnerung dieses Ereignisses mag der herbe, kantige, schroffe, selbst in diesem Lebenswerke die Grenzen des Menschlichen nicht verleugnende Meister dahingeschieden sein. Die Schaffenskraft war unversiegt geblieben: die gewaltigen Christus-Chöre sind Draesekes herrlichstes Vermächtnis. Eine nachgelassene Oper „Merlin“, die im April zum ersten Male aufgeführt werden soll, gibt vielleicht neue Anregungen. Denn des Sinnens und Schaffens war bei diesem Feuergeist kein Ende.

Felix Draesekes geistige Physiognomie erinnert wie kaum noch die eines anderen Musikers an Beethoven, mit dem er auch äusserlich das traurigste Schicksal des Musikers hat teilen müssen: dass er seit langen Jahren schwerhörig war, mag viele Eigenheiten seiner Musik mit erklären, besonders ihre reine Geistigkeit und ihren Verzicht auf sinnliche Wirkungen, sicherlich auch ihre tiefe Innerlichkeit, ihre Abgewandtheit vom Effekt und von der Mode des Tages.



Lieder und Balladen aus Island

Von **Fritz Erckmann** (Alzey)

Trotz günstiger Schiffsverbindungen wird Island als Touristenziel nie Mode werden in dem Sinn, wie es Norwegen und Schottland geworden sind. Eine lange, meistens stürmische Seereise, Unkenntnis der Sprache, schlechte Vorsorge zur Erforschung des Innern der Insel — das sind nur einige der Nachteile, die sich dem Fremden gegenüberstellen. Wer sich über diese Nachteile hinwegzusetzen versteht, der wird im höchsten Grade belohnt durch den Anblick wunderbarer Landschaftsbilder, herrlicher Lichteffekte und Wolkenbildungen. Zu einem dauernden Aufenthalt lädt die Insel nicht ein. Der Mangel an jedwedem Brennmaterial — Kohlen, Holz — macht den Aufenthalt für uns unerträglich.

Welche abgehärtete Menschen müssen das gewesen sein, die vor ungefähr tausend Jahren Norwegen verließen und sich auf Island ansiedelten! Zur Blütezeit des Freistaates, der hier errichtet ward, stieg die Zahl der Einwohner bis auf Hunderttausend, die sich eines gewissen Wohlstandes erfreuten. Mit der Zeit schwand der Wohlstand, und die Einwohnerzahl nahm ab. Jahrelange Erdbeben, bei denen Lavaströme, Aschenregen und Steinhagel ganze Gegenden verwüsteten, Wasserfluten, die Menschen und Herden mit sich rissen, Mißernten, Hungers-

not und Seuchen rafften nacheinander einen großen Teil der Bevölkerung hinweg. Die Elemente schienen sich verschworen zu haben, das Leben auf Island möglichst unangenehm zu machen.

Aber welch ein Reichtum literarischer Schätze ist in diesem unwirtbaren Lande aufgeblüht! Die erhabensten Denkmäler altnordischen Kulturlebens sind, uns in der isländischen Literatur erhalten, einer Literatur, die mit derjenigen der vorgeschrittensten Völker des Mittelalters kühn in die Schranken treten kann.

Die isländischen Dichter beschränkten sich nicht auf einheimische Sagen, sondern griffen auch in andere Sagenkreise über. So finden wir Balladen, deren Stoffe aus dem romantischen Schottland, aus Irland, England, der Bretagne oder von unserem sagenumklungenen Rhein stammen.

Vor der Erfindung der Buchdruckerkunst sorgten Wandersänger für die Verbreitung dieser Sagen.

Ähnlich wie im südlichen und mittleren Europa die Troubadoure und Minnesänger von Burg zu Burg zogen und das Lob schöner Frauen und wehrhafter Helden besangen, so gab es auch im Norden besondere Dichtersänger, Skalden genannt, die ebenfalls die zahllosen Königshöfe besuchten und dort die alten Mythen und Sagen, die sich in Form von Liedern von Geschlecht zu Geschlecht fortgepflanzt hatten, vortrugen.

Man darf nicht etwa denken, daß die Skalden aus Dänemark, Norwegen oder Schweden stammten, weil diese Länder nach gewöhnlicher Ansicht in kultureller Hinsicht Island voraus waren, wir hören nur von „isländischen Skalden". Ihre eigentliche produktive Tätigkeit erstreckte sich von Ende des achten bis zum Ende des elften Jahrhunderts; die Blütezeit der Skaldendichtung fällt jedoch ins zehnte Jahrhundert. Außer Bragi dem Alten, dem ältesten uns bekannten Skalden, haben noch die folgenden berühmte Namen hinterlassen: Audrun, Glumr, Geirason, Eiliffe Gudrunarsohn, Oelvier, Haufa, Thorbiörn Hornklofi, Thorleifr Jarlaskald, Thordr Kolbeinsson, Kormak Oenundarson, Ekill Skalagrimsson, Einar Helgason Skalaglam, Eyvind Skaldaspillir und Hallfrödr Vandrädaskald. Ursprünglich Helden, die in den Schlachten an der Seite ihrer Könige mitkämpften und deshalb aus eigener Anschauung die kühnen Taten besingen konnten, widmeten sie sich mit der Zeit ihrem angestammten Beruf als Dichtersänger und taten sich in eine Zunft zusammen.

Da ihre gesamten Anschauungen, ihr Sinnen und Denken in den nordischen Göttermythen, der Asenlehre wurzelten, ist es zu begreifen, daß sie mit der Einführung des Christentums im Jahre 1000 zurücktreten mußten. Damit hörte auch die eigentümliche isländische Kultur auf, die namentlich in Balladen und anderen epischen Dichtungen so schöne Blüten und reife Früchte hervorgebracht hatte.

Mit der Erfindung der Buchdruckerkunst entwich die Verbreitung der Balladen vollständig den Händen der Skalden und ging auf den Hausierer über, von dem Shakespeare sagt (das Wintermärchen, 4. Aufzug, 3. Szene):

„O Herr, wenn ihr den Hausierer vor der Türe hören könntet, so würdet ihr nie wieder nach Trommel und Pfeife tanzen, nein, selbst der Dudelsack brächte euch nicht auf die Beine, er singt so mancherlei Melodien, schneller als ihr Geld zählt; sie kommen ihm aus dem Munde, als hätte er Balladen gefressen, und aller Ohren hängen an seinen Worten. — — Er hat Lieder für Mann und Weib, lang und kurz: kein Putzhändler kann seine Kunden so mit Handschuhen bedienen; er hat die artigsten Liebeslieder für Mädchen, so ohne Anstößigkeiten, und das ist was Seltenes, und so feine Schlußreime mit Dideldum und Trallala, und pufft sie und knufft sie, und wo so ein breitmauliger Flegel gleichsam was Böses sagen möchte, und mit der Tür ins Haus fallen, da läßt er das Mädchen antworten: „Heisa, tu mir nichts, mein Schatz"; sie fertigt ihn ab und läßt ihn laufen mit: „Heisa, tu mir nichts, mein Schatz".

Die alten Sagen, mögen sie nun aus Asien oder aus dem nördlichen Europa stammen, erhielten in der Stille und Abgeschlossenheit Islands teils durch die Skalden, teils durch gelehrte Geschichtsschreiber und wohl zum großen Teil durch das Volk, jene Krone und Blume der nordischen Völker, ihre klassische Form und ihre kurzangebundene, bilder- und blumenlose, frische Sprache. Der Ernst des Lebens und die Unbilden des Klimas sprechen darin, und wenn einmal freundlichere Züge den schrecklichen Ernst durchbrechen, dann wirken sie, wie die nordische Sonne, wenn sie plötzlich das graue Gewölk durchstrahlt, nämlich um so erquickender, je seltener sie sich sehen läßt.

Unabhängig von christlich-romantischen Einflüssen bildete sich hier eine Dichtkunst aus, deren in ihr herrschende Phantasie düster und sonnenlos, deren Ursprünglichkeit jedoch riesenhaft, unbegrenzt in ihrer starren Ruhe und furchtbar und elementar in ihrer Kraft ist. „In der nordischen Poesie", sagt der schwedische Geschichtsschreiber Geiger, „treten Gefühl und Einbildungskraft zurück in die Tiefe, ohne deshalb weniger tätig zu sein, welches macht, daß sie in Vergleichung mit der Poesie anderer Völker anfänglich streng und hart erscheint, ein Eindruck, der an des berühmten italienischen Dichters Alfieri Äußerung über das erhabene Schrecken erinnert, das ihn unter dem Himmel Skandinaviens befiel beim Gewahrwerden der ungeheuren Stille, welche in der nordischen Natur herrschte."

Die Form der alt-isländischen Balladen ist einfach und kunstlos. Die Strophen sind zweizeilig oder vierzeilig. Im ersten Fall reimen die beiden Zeilen; bei den Vierzeilern reimen erste und dritte, zweite und vierte, oder nur zweite und vierte Zeile.

Eigentümlich ist die Verwendung der letzten und der Hälfte der ihr vorhergehenden Zeile zu Beginn einer neuen Strophe (siehe späterhin die Ballade: „Gunnhild").

Von Alliteration, die so vielfach die Skaldendichtungen auszeichnet, gewahrt man bei der isländischen Dichtkunst fast keine Spur. Ebenso einfach wie die Form ist auch die Sprache. Trotzdem atmet das Ganze eine Kraft, wie wir sie nur bei echten Volksdichtungen wiederfinden und wie sie bei der Entstehungszeit der betreffenden Balladen in keiner anderen Literatur des europäischen Festlandes sich vorfindet.

Zu den isländischen Balladen, deren Stoffe fremden Sagenkreisen entlehnt sind, gehört in erster Linie das „Tristramslied", jenes Lied vom Lieben und vom Leiden. Es ist knapp gehalten, die Sprache ist einfach, edel und ungemein rührend. Von der bekannten Sage, die Gottfried von Straßburg in meisterhafter Weise uns hinterlassen hat, ist nur eine Episode erzählt, und zwar die Episode von der Meeresfahrt der lichten Isolde, die den verwundeten Helden Tristram heilen will. Es war

vereinbart, daß bei ihrer Ankunft blaue Segel aufgezogen werden sollten. Sei sie aber nicht auf dem Schiffe, so sollten schwarze Segel die Nachricht übermitteln. Die finstere Isodd, die der Ankunft der schönen Nebenbuhlerin mit Eifersucht entgegensah, war die Erste, die die blauen Segel entdeckte. Da eilte sie zu Tristram und erzählte ihm, daß das Schiff schwarze Segel trüge.

„Und Tristram kehrte zur Wand sich um
In namenlosem Schmerz,
Und seine Lippe ward bleich und stumm,
Und stille stand sein Herz."

Die lichte Jsodd fand den Helden tot auf der Bahre liegen und brach entseelt über ihm zusammen.

Aber selbst im Tod sollten die Beiden nicht vereinigt sein, und die finstere Isodd

„sprach und winkte mit der Hand:
„Ihr soll ein Grab man graben
An dieser Kirchenmauerwand,
Er soll's an jener haben!"

Mit einer ergreifenden Strophe endet die Ballade:

„Zwei Linden aber wuchsen gemach
Aus ihrem Grab und dem seinen
Und täten über dem Kirchendach
Die grünen Wipfel vereinen.
— Sie waren nicht leicht zu trennen."

Wie die Tristramsage dem keltischen, so gehören andere isländische Sagen den Sagenkreisen Dietrichs von Bern und Karls des Großen an. Aus jenem entsproßt die Ballade „Gunnbjarn", dem jugendschönen, abenteuernden Helden, der sich in Frauenkleidung zu der von ihm angebeteten holden Snjafried begibt und, von ihr unerkannt, das Geständnis ihrer Liebe zu ihm erfährt.

„Sie hüllte sich in Gewande,
Die besten, die sie fand,
Dann eilten die Beiden von hinnen,
Sie gingen Hand in Hand.

Jung Gunnbjarn und Snjafriede,
Sie zogen also fort;
Glück blüht auf ihren Pfaden
Und Kummer an keinem Ort."

Zu dem karolingischen Sagenkreise gehört die Ballade „Gunnhild". Von Rögvald der Untreue geziehen, unterwirft der König Dietrich seine Gemahlin Gunnhild grausamen Martern und dem Gottesurteil.

„Zu erfragen,
Nicht eine Lippe tät das wagen;
Nur seine jungen Kindlein beide
Fragten, warum die Mutter leide.

Beide
Fragten, warum die Mutter leide.
„O Dietrich, unser Vater, sprich,
Hat das die Mutter verdient um dich?

Sprich,
Hat das die Mutter verdient um dich?"
Beschimpft hat sie mich sonder Scheu,
Sie hat mir schlecht bewahrt die Treu.

Sonder Scheu,
Sie hat mir schlecht bewahrt die Treu."
„Laßt Eisen sie tragen und treten Stahl,
Ein Gottesurteil nach deiner Wahl!

Und treten Stahl;
Ein Gottesurteil nach deiner Wahl!"
Neun Mal trug sie Eisen, der Male zehn
Mußt sie auf glühendem Stahle gehn.

Der Male zehn
Mußt sie auf glühendem Stahle gehn.
Und als sie kam in ein ander Land,
Entzwei barst jedes eiserne Band.

In ein ander Land,
Entzwei barst jedes eiserne Band.
Und der böse Rögvald ward ein Hund,
Doch Gunnhild Jungfrau in selbiger Stund.

Ein Hund,
Doch Gunnhild Jungfrau in selbiger Stund.
Und Rögvald sank in die Hölle sogleich,
Doch Gunnhild stieg ins Himmelreich."

Zu den ältesten Erzeugnissen der isländischen Literatur, die auf der Insel selbst entstanden sind, gehören diejenigen Balladen, in denen Fabelwesen, Naturgeister und Zauberei, namentlich durch Runen, eine Hauptrolle spielen. Die Runen, jene Schriftzeichen der alten skandinavischen Völker, bestehen aus einzelnen, geraden Strichen, welche auf einem senkrechten Grundstrich (Staf, Stab) gewöhnlich in schiefer Richtung angebracht sind, so daß durch ihre Zahl und Richtung die einzelnen Zeichen voneinander unterschieden wurden. Das alte Runenalphabet bestand aus sechzehn Zeichen, die gewöhnlich von rechts nach links, hie und da auch von links nach rechts in Holz oder Stein eingeschnitten wurden. Nach der nordischen Sage wurden sie von Odin (Fymbultyr) erfunden. Bei der Einführung des Christentums waren die Runen in ganz Skandinavien verbreitet und wurden, wahrscheinlich unter dem König Waldemar von Dänemark, durch christliche Missionare in die gewöhnliche Reihenfolge des lateinischen Alphabetes gebracht und als Buchstaben zu Buchschrift verwendet. In ältester Zeit brauchte man auf Holz eingerissene Runen, um andern zu schaden, zur Geisterbeschwörung, zum Schutz im Kriege, auf Reisen, gegen Schlangenbiß, Feuers- und Wassersnot, als Liebestränke, Amulette, Talismane, um geheime Dinge zu erfahren, Verborgenes zu erforschen, Schätze zu heben usw. Weil die Schreibkunst nur den Götzenpriestern und wenigen Andern bekannt war, betrachtete das gemeine Volk die Runen mit abergläubischer Scheu und schrieb ihnen geheime Einflüsse und Wirkungen zu.

Viele isländische Balladen handeln von Runenzauber. Wir lesen z. B. wie der „Ritter Stig", um die Liebe der Frau Kirstin zu gewinnen, die Runen aus Versehen in den Schoß der Königstochter Regisa wirft. Seine Mutter rät ihm, sich ganz ruhig zu verhalten, wenn ihn die Prinzessin in der Nacht besuchen würde. Ritter Stig folgt der Mutter und drehte sich nach der Wand, als die unter der Herrschaft des Zaubers stehende Regisa seine Kammer betrat.

„Sie schmiegte sich an ihn, sie koste so lind,
Herr Stig lag still wie ein schlummerndes Kind.

Sie bat um ein Küßchen der Lippen so rot,
Herr Stig lag reglos, als wär er tot.

Regisa sprang auf, um zu entfliehn,
Der Ritter ließ ungehindert sie ziehn."

Der König hörte davon und stellte seine Tochter zur Rede. Als er aber erfuhr, daß der Ritter ihre Ehre geachtet hatte, vermählte er die Beiden und schenkte ihnen neun Schlösser und zwölf Mark Gold.

Die Ballade ist eine Perle isländischer Volksdichtung, denn die Begebenheit ist in einfachster Weise erzählt.

Die Phantasie der alten Isländer verlieh auch Tieren wunderbare Zauberkräfte. Die von einem heidnischen Grafen heimgeführte Tjodbjörg wird von ihrem Gemahl in Banden gelegt, weil er an ihrer Jungfräulichkeit zweifelt. Da klagt sie einem Raben ihr Leid und bittet ihn, ihren Bruder Hildebrand zur Hilfe herbeizuholen. Dessen treues Rößlein trägt ihn nicht allein über Land und Meer, sondern

„— fuhr schnaubend und schäumend umher,
Erschlug wohl hundert Helden und mehr."

Hildebrand erschlug den Grafen im Zweikampf und als Tjodbjörg zum Lohn des Bruders Rößlein küßte, da ward es zum schönsten Königssohn. In einer ähnlichen, dänischen Ballade ist der Rabe ebenfalls ein verzauberter Königssohn, der durch den Genuß der Leber und Lunge des toten Grafen seine frühere Gestalt wieder erhält.

Wald und Meer waren mit Fabelwesen angefüllt, jener mehr wie dieses. Bekannt ist die Sage und Ballade von Olaf Lilienrose, in der eine Elfe einen Ritter um einen Kuß bittet und ihm dabei mit einem scharfen Schwert des Herzens Wurzel zerschnitt.

Während die Elfen in anmutiger Gestalt auftreten, sind die das Meer bewohnenden Trölle koboldartige, teuflische Wesen, die den Menschen erschrecken und ihm immer Böses zufügen. Als der König mit seiner Gemahlin übers Meer fuhr, tauchten plötzlich aus der Tiefe zwei zottige Arme mit Klauen statt der Hände, die das Schiff erst weitersegeln ließen, als die Königin ihren jungen Sohn dem Ungetüm reichte. Während in dieser Ballade die Schrecken des Meeres personifiziert werden, ist es auffallend, daß die Schrecken des Landes, die sich in Erdbeben, Aschen- und Steinregen betätigten, nicht in ähnlicher Weise Gestalt annehmen. Keine einzige bekannte Ballade nimmt Bezug hierauf.

Wahrscheinlich war die Nähe der Schrecken nicht geeignet, die Phantasie des Dichters anzuregen; nur eine gewisse Entfernung wirkt in dieser Hinsicht befruchtend. Was man gewissermaßen vor der Haustüre hat, das wird zum vertrauten, wenn auch entsetzlichen Ereignis. Davon spricht man nicht, man läßt es nur auf sich wirken. Was aber draußen auf dem Weltmeere oder in fernen unwirtlichen Gegenden sich ereignet, das leiht der Phantasie Flügel. Es wird in dichterisches Gewand gekleidet und abends, wenn die Familie sich beim qualmenden Tranlicht in enger Kammer versammelt, vom Vater aus alten, abgegriffenen Folianten vorgelesen. Es ist das einzige Vergnügen, das der Isländer kennt. Er ist selten heiter. Die Kinder lärmen nicht. In ihren Gesichtern liegt schon der Ernst des Lebens.

Von isländischen Volksliedern kann man nicht reden, denn die wenigen Lieder, die zu uns gedrungen sind, gehen über den Umfang von fünf Tönen nicht hinaus. Der Isländer tanzt auch nicht, und da er dem Branntweingenuß huldigt, ist man geneigt, ihn für einen prosaischen Menschen zu halten. Das ist eine gänzlich falsche Auffassung. Der Isländer besitzt Gemüt und dichterische Veranlagung, was der Reisende nur selten beobachten kann. Wer ahnt, daß jener wild aussehende Bauernbursch, dessen struppiges über die Stirne fallendes Haar noch nie von einer gütigen Fee mit goldenem Kamme gekämmt wurde, sich seine eigenen Verse macht, in denen er sein Liebchen oder in Ermangelung eines solchen sein Pferd besingt!

Nicht genug damit. Der Isländer ist auch **musikalisch**. In vielen Bauernhäusern befindet sich jetzt ein Harmonium, sehr häufig eine Ziehharmonika und manchmal eine Gitarre. Wenn auch die meisten Lieder, die man hört, dänischen, schwedischen und deutschen Ursprungs sind, so besitzt der Isländer auch **einheimische Weisen**. Zu den alten Rimmur macht jeder seine Melodie für neue sich wiederholende Strophen von drei bis vier Zeilen. Diese Rimmur, die zum größten Teil ziemlich wertlose Rittergeschichten umfassen, wirken monoton. Die Melodie ist gewöhnlich ein aus fünf Tönen bestehendes Rezitativ von wesentlich rhythmischem Gepräge. Sie wirkt zuerst originell. Wird sie von anderen nachgesungen, so wird sie eine „Stimme". Endlich kann sie zu einem „Volksgesang" werden.

Wann ist aber Gelegenheit, diese Gaben des Isländers bewundern zu können? Wenn draußen alle Teufel des Nordens durch die eisige Nacht ziehen und Jedem mit Verderben drohen, der sich da hinauswagt, dann entpuppt sich der wahre Isländer. Dann sammelt sich die Familie in enger Kammer. Die Mädchen und Frauen flicken die Netze, stricken Strümpfe, und die Männer sitzen rauchend auf den Holzbänken. Dann singt man die heimatlichen Lieder oder lauscht zum hundertsten und tausendsten Male längst verklungenen Sagen, die isländische Dichter in einfachen und doch so kunstvollen Balladen hinterlassen haben und die nächst der Bibel der größte Besitztum des Isländers sind.

Auf diese alten Dichtungen paßt vollkommen, was Wilhelm Grimm in der Einleitung zu den altdänischen Heldenliedern und Balladen sagt:

„Was wir überhaupt in all diesen Liedern lieben, das ist die Lust des Herzens, die darin spricht, die trauert oder die sich freut. Wir müssen sie als das Höchste achten, was aus ihnen allen entspringt, was man durch Leben, Wahrheit, Schönheit, Poesie oder sonst ausdrücken will. Das ist der große Unterschied der Volksdichtung von der Kunst, daß sie keine Wüsten kennt, sondern die ganze Welt grün, frisch und entzündet glaubt von Poesie, daß sie weiß, es werde doch alles vom Himmel umfaßt und nichts sei ungezählt, auch kein Haar auf dem Haupt. Darum sagt sie nichts, als was notwendig, was wirklich bezeichnet und verschmäht allen äußeren Glanz (wie die singenden Vögel einfarbig sind); darum ist sie auch unbekümmert um den Zusammenhang, abgebrochen, und fällt doch nie heraus."



Psychologie und Auffassungsvermögen des Kindes beim ersten Musikunterricht

Musikpädagogische Skizze von Otto Wynen-Kattowitz

Bei nachfolgenden Ausführungen wurde in erster Linie vom musikpädagogischen Standpunkt aus geurteilt, nicht etwa vom Standpunkt der jetzigen Beschaffenheit des Musikunterrichts im allgemeinen. Unzureichender Unterricht verdient eine sachliche Besprechung überhaupt nicht. Diese Zeilen, der Schul-

meisterei fern, sind ein Erguss jahrelanger, praktischer Erfahrung.

Wenn man das Innenleben eines Kindes — nehmen wir ein Alter von 9—10 Jahren an — betrachtet, sobald an dasselbe die Frage seiner musikalischen Vorbildung herantritt, werden dem aufmerksamen Beobachter stets zwei Momente in die Augen springen: der physische Wille und die innerliche Abneigung. Bleiben wir vorerst bei der ersten Kategorie. Die meisten Kinder treten mit einem grossen Prozentsatz Lust und Liebe an die neue Sache heran. Sie haben schon andere Kinder spielen hören, haben erfasst, dass es sich dabei um etwas Schönes und Erhabenes handelt. Der dem Kinde mehr oder weniger innewohnende Ehrgeiz kommt zum Erwachen, und bald erscheint es auch zum ersten Musikunterricht. Sein Wollen ist stark und sein Können, sagen wir einmal: mittelbegabt. Der Lehrer gibt die ersten Unterweisungen, das Kind lernt und macht nach, was ihm der Lehrer vormacht. So geht es wochen- ja monatelang. Bis plötzlich ein Stillstand eintritt. Der Eifer lässt nach, die ersten Rügen und Vorwürfe werden dem Schüler erteilt. Der Fortschritt stockt, das Pensum ist nicht genügend präpariert. Der Lehrer, ein durchaus erfahrener und gewissenhafter Pädagoge, überlegt bei sich, woran das liegen kann, da er es doch in keiner Weise an den nötigen Erklärungen usw. hat fehlen lassen, und das Kind seine Fragen betreffs Verstandenhaben stets mit „Ja" beantwortete und auch anscheinend das Vorgespielte richtig nachspielte. Hier kommt der zu behandelnde Punkt: Psychologie und Auffassung. Es ist nicht immer Nachlässigkeit oder Unlust beim Schüler, wenn ein Stillstand nunmehr eintritt, nein, das Übel wurzelt tiefer. Es kann nicht bestritten werden, dass jeder Anfänger, und sind die ersten Unterweisungen noch so korrekt, in der Kunst mehr mechanisches Werkzeug seines eigenen Willens ist, als dass bei ihm von einem tieferen Verständnis die Rede sein kann. Das Auffassungsvermögen des Schülers treibt anscheinend Blüten, die Psyche aber täuscht. Stereotyp richtig beantwortet der Schüler die Fragen, glatt spielt er in der ersten Zeit die geübten Stücke herunter. Die Angst vor einem Vorwurf des Lehrers lässt das Kind oft etwas als verstanden zugeben, was in Wirklichkeit von ihm wohl aufgefasst, aber nicht innerlich verstanden wurde. Während das Kind dem Lehrer gegenüber zugibt, verstanden zu haben, kämpft sein Inneres mit dieser ihm selbst unverständlichen Notlüge. Es tritt eine geistige Stagnation ein. Das Lehrpensum wird schwieriger, das Kind empfindet selbst eine gewisse Ohnmacht, es empfindet, dass der Mechanismus, der es bisher instinktiv weiter führte, nicht mehr so recht funktionieren will, es tritt — und hiermit komme ich zum zweiten springenden Punkte — die innerliche Abneigung für die Fortsetzung seines Studiums ein. Da heisst es dann gewöhnlich, das Kind hat die Lust verloren. Dies ist nun zu bestreiten. Die Lust ist ihm genommen worden. Warum? Weil die elementarsten Begriffe dem geistigen Horizont des Kindes äusserlich anscheinend verständlich waren, innerlich aber nicht tief genug wurzelten, um sich fortentwickeln zu können. Der Lehrer hat sich also durch das gewissermassen suggerierte „Verstandenhaben" betören lassen und die Wurzel nicht tief genug gepflanzt. Er musste also die psychologische Struktur des Schülers mehr im Auge behalten und zu ergründen suchen, was im Innern des Kindes vorging, während es äusserlich den besten Glauben erweckte. Die eben angeführten Momente kann man bei hochbegabten Schülern noch viel krasser beobachten. Bei solchen Kindern arbeitet der Mechanismus oft mehrere Jahre, bevor der Stillstand eintritt. Natürlich ist hier die Wirkung auf den Lehrer noch weit frappierender.

Da nun der ernst zu nehmende Musiklehrer jeden Schüler als Individuum behandeln wird, also die Individualität des einen vom andern zu unterscheiden hat, müssen Individualität und Psychologie gewissermassen Hand in Hand gehen. Die äussere Veranlagung und die Geheimnisse der Innennatur können aber in scharfen Kontrast treten, wie denn auch die oben angeführten Fälle durchaus nicht selten sind. Nun hat nicht jeder Lehrer die Gabe, nach äusseren Vorgängen des Schülers dessen Psyche zu ergründen. Er wird aber nie fehlen, wenn er allzu leichtes Erfassen der gegebenen Erklärungen mit einer gewissen Skepsis behandelt und wiederholt versucht, die Sattelfestigkeit seiner Lehren festzustellen. Klare Anschauung der musikalischen Zeichen und Noten, theoretische und rhythmische Einzelheiten wollen immer wieder erklärend dem Geist des Kindes vorgehalten werden, dann wird der Schüler sein physisches Wollen kund tun können, und sein Nebengewand, die psychologische Ader, arbeitet mit seinem Wollen und Können zusammen. Wenn wir bedenken, dass zum Musikstudium ausser dem Wollen und Können das Talent conditio sine qua non ist, versteht man es auch leicht, dass dieser letzte Faktor, das Talent, immerhin ein psychologisches Problem bleibt.

Rundschau

Oper

Berlin Die vorige Woche des musikalischen Berlins stand im Zeichen der „Ariadne"-Première. Dass Strauss' Werke an der Bühne, die ihn ihren Generalmusikdirektor nennt, immer erst viel später herausgebracht werden als anderwärts, nimmt sich etwas seltsam aus. Aber wenn es dann so weit ist, dass Herr von Hülsen den Vorhang aufziehen lässt, hat man doch immer wieder das Gefühl, einer ganz besonderen Sache beizuwohnen. So auch diesmal wieder. „Besonders" waren auch die Preise der Plätze, die weit über Carusozapfungen hinausgingen. Logenplatz 60, Parkett 40, Gallerie 6 Mk. sollten die Neugierigen und modernen Jourdains zahlen. Aber die Intendanz soll mit dieser exorbitanten Vergnügungssteuer ähnliche Erfahrungen gemacht haben wie mancher Staatssekretär, der vom Reichstag nicht die geforderten Mittel bewilligt bekommt. Jedenfalls wurden von den fliegenden Billetthändlern noch unmittelbar vor der Vorstellung Karten zu 25% des Kassenpreises angeboten, und im Zuschauerraum sah man ausser den Kollegen noch viele Bekannte, von denen man weiss, dass sie keine 40 Mk. für einen Parkettplatz bezahlen.

Fast möchte ich sagen, die hohen Preise wurden durch die Güte der Aufführung der „Ariadne"-Oper gerechtfertigt, wenn man nicht gegen so unmässige Preistreiberei entschieden Front machen müsste. Die vorangehende Komödie von Molière-Hoffmannsthal ist für Berlin abermals, und zwar nach neuen Gesichtspunkten, zusammengestrichen worden. Ich muss sagen, dass sie mir in ihrer Gestalt gefallen hat. Sie ist nur mässig lang, enthält die amüsantesten Episoden, die in zusammenhängender Steigerung einander folgen, und wirkt nicht so rein literarisch wie in der Originalfassung. Sie wurde leider nicht so flott und nur in wenig Molière'scher Pointierung gespielt. Vollmers Jourdain war im Ton zu rauh, hatte aber im Spiel eine Reihe guter Momente. Die dienstfertigen Kunstschranzen hätten durchweg mehr von Salongaunern haben können, die den Bourgeois, ohne dass er es merkt, um ihren Finger wickeln. Frau Jourdain war zu trocken, aber die Nicoline konnte famos lachen. Dorimène und Dorantes wurden aristokratisch langweilig gegeben. Der ganze Anstrich der Komödie hätte können weit protziger sein. So wie die Sache im Königlichen Schauspielhause (dort gab man das Werk des intimeren Raumes wegen) aufgemacht war, blieb Jourdains Schlafrock das einzige Requisit, das den Parvenü äusserlich kennzeichnete.

War also am Schauspiel noch allerlei auszusetzen, so kann man die Aufführung der Oper nur um so rückhaltloser loben. Ja, ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich sie ideal nenne. Jadlowker als Bacchus wurde ja bereits anlässlich der Stuttgarter Uraufführung mit Recht hoch gepriesen. Sein strahlendes, schmiegsames Organ, dessen sinnlichem Reiz kein Widerstand entgegenzusetzen ist, findet in der Partie geradezu einen Treibhausboden, auf dem es nur fabelhaftes Blühen gibt. Hermine Bosetti gastierte als Zerbinetta: kann man sich eine reizendere, graziösere, schalkhaftere Darstellerin der Rolle denken? oder singt irgend eine Sängerin noch die unmenschlichen Koloraturen der grossen Arie mit soviel Leichtigkeit, musikalischer Sicherheit und bestrickender Stimme? Und dann, als eine Überraschung, die anfänglich ergreifende und später fortreissende Ariadne der Frau Hafgreen-Waag. Diese Künstlerin, die erst seit dem Herbst an unserer Hofoper wirkt, hat bisher noch nie Gelegenheit gehabt, ihre ganze Kunst zu zeigen. Jetzt wissen wir, wen wir an ihr sahen: Herr von Hülsen mag sie vor Amerika bewahren! Die musikalische Leitung hatte Leo Blech in Händen. Er brachte das kleine Eliteorchester, in dem eine Anzahl Hofmusiker sassen, die schon in Stuttgart mitgewirkt hatten, ganz prächtig zum Erklingen. Die Einstudierung liess in keiner Weise zu wünschen übrig; jedes Detail war aufs Sauberste ausgefeilt und trug zum Wohlklang des grosszügig geleiteten Ganzen bei.

Befragt man mich, ob ich den vielfach hervorgehobenen Zwiespalt zwischen der Komödie und der Oper ebenfalls pein-

lich empfunden habe, so muss ich offen bekennen, dass bei mir die Komödie so gut wie vergessen war, als die ersten Klänge der Ariadne einsetzten. Eins aber ist mir noch ganz besonders aufgefallen. Dieses Werk basiert wie nur noch wenige andere unter den modernen in erster Linie auf seiner Musik. Der Gehalt des Textbuchs ist kaum mehr als eine leidlich schön ausgedrückte uninteressante Pathosmacherei, von der ich garnicht glauben mag, dass sie Strauss inspiriert haben kann. Durch diesen Mangel hat die vielmehr sinfonische als musikdramatische Verarbeitung der Motive und Themen eine rein musikalische Bedeutung bekommen, die vielleicht ein Schritt vorwärts zur Musikoper neuer Art ist. Es gehen schon andere Musiker auf diesem Wege. Betritt Strauss ihn auch dauernd, und nicht nur vielleicht zufällig und vorübergehend, so wird sicherlich die neue Gattung Bühnenwerk bald deutliche Physiognomie bekommen. Das wäre wenigstens sehr zu wünschen. H. W. Draber

Bremen „Ariadne auf Naxos" ist nach zwei Aufführungen wieder vom Spielplan des Stadttheaters verschwunden, ob nur deshalb, weil für die Rolle der Zerbinetta hier keine geeignete Kraft vorhanden ist? Einige Abwechselung brachte im Januar ein Gastspiel des badischen Kammersängers Jan van Gorkom (früher Mitglied des hiesigen Stadttheaters), der den Wolfram im „Tannhäuser" und den Rigoletto sang, zur Freude der grossen Zahl seiner Verehrer. Die „Tannhäuser"-Aufführung dirigierte — ohne voraufgegangene Probe, aber für den plötzlich ausgeschiedenen Kapellmeister Gottlieb neuengagierte Kapellmeister Walter Wohllebe (von der Hamburger Oper) mit grosser Umsicht und Energie. Es folgte ein zweimaliges Gastspiel von Frau Eva v. d. Osten als „Carmen" und „Mignon", das zwei ausverkaufte Häuser erzielte. Der ausserordentliche Beifall, den die Künstlerin beidemal errang, war durch die bedeutungsvolle Verkörperung ihrer Rollen wohlverdient.

Der 30. Januar brachte eine Erstaufführung „Oberst Chabert", Musiktragödie von Herm. Wolfg. von Waltershausen. Das Werk ist in dieser Zeitschrift bereits ausführlich besprochen. Der Eindruck beim ersten Hören war auch hier der, dass die rasch fortschreitende, spannende Handlung auch ohne die an und für sich charakteristische und ein bedeutendes Können verratende Musik eine grosse Wirkung erzielt hätte. Die Aufführung selbst unter Leitung von Kapellmeister Wohllebe war eine vorzügliche. Die Hauptdarsteller, Frau Pfeilschneider als Rosine, die Herren Schützendorf (Oberst Chabert), Spivak (Graf Ferrand), Permann (Advokat Derville), Lange (Godeschol) befriedigten durchaus und wurden nach jedem Aktschlusse oft gerufen. Auch der anwesende Dichterkomponist war Gegenstand begeisterter Huldigungen. Dr. R. Loose

Sondershausen Vom fürstlichen Theater. Mit Julius Heydeckers nun mehrjähriger Direktionsführung (in Rudolstadt, Arnstadt, Sondershausen) ist man im allgemeinen bisher zufrieden gewesen. Besonderer Dank gebührt ihm für die Auffrischung des früher recht einseitigen, matten Repertoirs. Er schuf mit der Einfügung moderner Werke erfreuliche Abwechselung, mochte gleichwohl nicht alles Neue die Gunst des Publikums, das auch hier seinen Geschmack für sich hat, finden. Das Opernensemble dieses Jahres steht, das sei vorweg gesagt, nicht auf der Höhe der früheren Jahre, soweit sie mir in der Erinnerung sind. An die Leistungen der Sänger und Dirigenten lässt sich nicht der Maßstab legen, den zu der Zeit eines Erdmannsdörfer, eines Karl Schröder die Kritik legen durfte. Ich glaube auch nicht, dass jene Tage, die uns so manche Genüsse brachten, wiederkehren. Starke Talente, die damals hier wirkten und von hier vielfach glänzend ihre Bahn zogen, sind heute dünn gesäet. Mich dünkt, es ging zu der Zeit, bei aller Klassizität der Programme, trotz aller Anschauungen, die nur mit Vorsicht und gelegentlich sich zum Neuen sich bekannten, durch die Oper im besonderen ein energischerer, frischerer Zug, es herrschte mehr unbedingte Autorität und es wurde mit mehr Erfahrung, mit überlegenerem Geiste regiert. Der heutige Nachwuchs, der an verantwortlicher Stelle selbstbewusst steht, entbehrt zwar nicht guten Geschickes und achtbarer Belesenheit, doch überschreitet er selten die mittlere Linie, die Linie handwerksmässig getaner Arbeit. Galt ehedem das Opernensemble dem des Schauspiels als ebenbürtig, ja vielfach als überragend, so kann das jetzt nicht mehr so ohne weiteres bemerkt werden. Als technisch recht verlässlich in der Oper erwies sich im Laufe all der Jahre allein die fürstliche Hofkapelle. Ihre grösste Leistungsfähigkeit entfaltete und offenbarte sie allerdings unter den früheren Dirigenten, die Sondershausens Ruf als Musikstadt nach aussen hin sehr festigten und hoben — ich nenne da Erdmannsdörfer und Karl Schröder. Es macht sich leider auch dieses Jahr wieder der Übelstand bemerkbar, dass das Orchester den Sängern gegenüber nur zu oft allzu auffällig dominiert. Die Dirigenten führen es entschieden zu stark, statt feiner abzuwägen, mit geschultem Ohr zu dämpfen und als wesentlich mit darauf zu achten, dass die Bläser den Streichkörper nicht ganz und gar erdrücken. In der Opernleitung teilen sich Georg Wöllner und Schmidt-Bresten. Ersterer war Schüler des hiesigen fürstlichen Konservatoriums der Musik. Er scheint mir der begabtere, der mit bestimmter Dirigierweise etliches Feingefühl verbindet. Letzterer gibt sich straff, ohne die Zutaten besonderer Würze. Beide Dirigenten sind noch jung — ob sie Karriere machen, steht dahin. Abzuschleifen ist mancherlei, zu lernen noch viel. Die Zeit ist wohl der beste Lehrmeister, wenn sie aufmerksame Schüler sind. Neben den Kapellmeistern ist Willy Fabian als Spielleiter zu nennen, ein stimmlich passabler Bassbuffo, gewandter Darsteller und als Anordner der Bühnenbilder von Geschmack und gutem Blick. Ich hörte bisher Opern von Verdi („La Traviata", „Troubadour"), Smetana („Verkaufte Braut"), Mozart („Entführung aus dem Serail", neu einstudiert), Kaiser („Stella maris", Erstaufführung) und Lehárs „Zigeunerliebe" (Erstaufführung). Die hiesige Kritik verreisst Lehárs Werk als fades Machwerk in Grund und Boden, lobt aber Kaisers musikalischen Reisser über den Klee! Sonderbar — für die hier und da gewiss recht netten Melodien der „Zigeunerliebe", für die nicht üble Instrumentation u. a. m. hat man nichts übrig, findet aber Gefallen an Kaisers Oper, der doch eine stärkere persönliche Note fast ganz fehlt, der zwar die Bühnenwirksamkeit nicht abzusprechen ist, die aber keinesfalls, trotz der anerkennenswerten Kunst im technischen, etwas Besonderes bedeutet. Man verlangt hier kurz und bündig eine Operette, die von Geist sprüht — Du lieber Gott! Wer zählt die Werke, kennt die Namen .... Wie kann man in einer kleinen Stadt nur so unglaublich anspruchsvoll sein. Ich bewerte die im Text missratene „Zigeunerliebe" keineswegs als den Wurf eines Meisters, jedoch ich lasse sie ebenfalls gelten, ebenso, wie ich Kaisers reichlich überschätztes Opus „Stella maris" höre, ohne mich nachher in Lobeshymnen zu gefallen. Die Hofkapelle schien in der „Zigeunerliebe" recht schlecht disponiert. Das Violinsolo geriet zudem erstaunlich mässig — Weichheit und Eleganz sind doch wohl neben angeborner Feurigkeit auch einem Zigeuner eigen! Das Opernensemble hielt sich in allen Werken nach besten Kräften sehr brav. Das Schmerzenskind, der Chor, liess, hinsichtlich genauem Zusammenhalts und stimmlichen Wohlklangs, wie fast jedes Jahr, viele Wünsche offen. In „La Traviata" begrüssten wir als Violetta eine Gastin, Lilly Welker vom Erfurter Stadttheater, ein tüchtige Vertreterin des Koloraturfaches an der dortigen Bühne. Aus dem Ensemble verzeichne ich unter anderm: Mara Hanschke, eine intelligente Sängerin mit geschmeidigem Sopran und gefälligen Manieren, Anna Zalewski, im Koloraturgesang ansehnliches leistend, Alma von Orczechowska, unsere Primadonna und Maria Kampf (Acuzena), Ernst Riedel, lyrischer Tenor, Ernst Albrecht, Heldentenor, Karl Wild, Bariton, Hans Hertwig, seriöser Bass, alle stimmbegabt, deren Stimmen aber noch sorgfältiger Kultur sehr bedürfen, und Hans Faber, Tenorbuffo, den übrigen etwas voraus, doch das Komische seiner Partie gelegentlich zu hart betonend. Die Anfänger überwiegen, wie es für unsere kleine Oper schon im Hinblick auf die knappen finanziellen Mittel erklärlich ist. Die Aufführungen trugen denn auch den deutlichen Stempel der ersten Schritte, wenn auch der Eifer einiges ersetzte, was eben als Minus immerhin empfunden ward. Eine gewisse Abrundung im ganzen zu erzielen gab man sich aber alle Mühe — das ist zu loben. Angekündigt sind: „Der Fliegende Holländer", mit Kammersänger Fischer-Sondershausen als Gast, Kienzls „Kuhreigen" (in beiden Opern soll der Seminarchor verstärkend mitwirken) und Puccinis „Bohème". An Fleiss mangelts somit nicht — warten wir ab, welche Früchte er uns in der Oper künftig bringt. Es wird noch interessieren, dass die Stadt dem Direktor eine einmalige Beihilfe von 500 Mk. bewilligte. Die Stadtväter setzen dabei dreierlei voraus: 1. Drei Monate soll gespielt, 2. Die Preise sollen nicht erhöht und 3. Die Klassiker der Oper und des Schauspiels Volksvorstellungen) mehr berücksichtigt werden! Sehr vernünftig gedacht und — erfüllbar! G. Tittel

Konzerte

Berlin Susi Hollaender debütierte, von ihrem Vater Professor Hollaender, welcher die obligate Violine in „Il re pastore" ausführte, in die Öffentlichkeit geleitet, erfolgreich im Bechstein-Saal. Ihr klangvoller, leicht ansprechender Sopran ist wohlgebildet, und wenn sie auch, statt Eigenes zu geben, im Ausdruck noch mehr den Anordnungen ihres Lehrer zu folgen scheint, so darf man die junge Sängerin doch zu ihrem ersten Erfolge beglückwünschen.

Eine reifere Künstlerin stand am folgenden Abend auf demselben Podium. Hermine d'Albert, in der Höhe ein wenig belegt, setzte ihr bedeutendes Können an zum Teil neueste Kompositionen von Humperdinck und L. Blech, M. Marschalk und W. Pfitzner, welcher ein ausserordentlich feiner Begleiter ist. In einer Hugo Wolf-Nummer erreichte die geschätzte Sängerin mit der „Zigeunerin" den Gipfelpunkt ihrer von hinreissendem Temperament getragenen Vortragskunst.

Ein sehr talentvoller Pianist ist der junge Paul Wells, er spielt mit Temperament und Ausdruck, wobei ihn ein brillantes Können unterstützt. Das zweite Pedal dürfte er indes weniger kultivieren, auch neigte er zum Rubato-Spiel mehr, als selbst die Romantiker vertragen.

Aurelie Révy-Chapman ist als routinierte Sängerin bekannt, ihr Talent neigt jedoch mehr zum Opernhaften, wie sie in zwei Nummern aus „Ariadne auf Naxos" von Strauss bewies. Im Liedgesang sind ihr wirklich intime Wirkungen schon aus dem Grunde versagt, als ihre Stimme nicht mehr auf der Höhe ist. Der begleitende Siegfried Nicklas-Kempner langweilte durch Übergangsimprovisationen ohne Erfindung.

Eine ausgesprochene Begabung für das Klavierspiel bekundete die noch fast kindliche Pianistin Ilona Kurs, deren 13 Lenze das Programm indiskreter Weise verriet. War die chromatische Fantasie und Fuge von Bach-Busoni etwas hochgegriffen, so legte die Konzertgeberin z. B. in den Variationen von Glazounow eine Spielfreudigkeit und, abgesehen von einem etwas reichlich bemessenen Pedal so viel natürlichen Sinn für die Klangwirkungen des Klaviers an den Tag, dass man von ihrer Weiterentwicklung bei innerlicher Vertiefung Hervorragendes erwarten darf. K. Schurzmann

Leipzig Im Winterkonzert der Pauliner, das im vollbesetzten grossen Saale des Gewandhauses stattfand, traf der seltene Fall zweier Uraufführungen ein: Kurt Strieglers „Elfenried" für Soli, Chor und Orchester und Karl Bleyles „Siegesouvertüre zur Jahrhundertfeier der Schlacht bei Leipzig" standen im Mittelpunkt des Konzertzettels und der Anteilnahme des Zuhörerkreises. Beide Tonsetzer sind tüchtige Könner. Der Dresdner hat es ausgezeichnet verstanden, die schwüle Herbstheidestimmung zu zeichnen, die dem inhaltlich etwas verblassten Gedicht zu Grunde liegt, und kennt sich im Chor- und Orchestersatz trefflich aus, so dass das Werk für die Sänger und Instrumentalisten bei vornehmstem, modernem Wohlklang nicht allzu schwer auszuführen ist. Der Hauptteil der Soli fiel der Dresdner Hofopernsängerin Magdalena Seebe zu. Diese Künstlerin ist den Leipzigern von ihrer Tätigkeit an der Stadttheaterbühne bekannt genug, so dass es hier genügt, nur kurz an den Wohlklang ihrer gut gebildeten Stimme und besonders an ihre leichte Höhe zu erinnern. Der Zufall wollte es, dass sie ausser R. Strauss' „Cäcilie" auch die stimmungsvolle „Mittelalterliche Venushymne" und das schmiegsam geformte Wiegenlied von d'Albert mitbrachte, Gesänge, die uns wenige Tage vorher Frau v. d. Osten an derselben Stätte vermittelt hatte. Das mochte zu manchem fesselnden Vergleich anregen, worauf hier indes nicht näher eingegangen werden soll. Nur soll erwähnt werden, dass Frl. Seebe die Venushymne deshalb stilgerechter vertragen konnte, weil ihr der schwer entbehrliche Männerchor zur Seite stand. Noch war die Sängerin in Hans Hubers „Verblüht" mit Glück beschäftigt, einem anspruchsvollen, romantisch angehauchten Chor von vornehmer Satzweise, der zum ersten Male auf dem Programm der Pauliner stand und ihnen starken Erfolg eintrug. Der Schluss des Konzerts war ersichtlich auf die Jahrhundertfeier von Deutschlands grosser Zeit zugeschnitten. Ausser Bleyles nicht gerade tiefer, aber klar gestalteter, echter und klangvoller Siegesouvertüre, die, ausdrücklich für dieses Jahr geschrieben, vom Gewandhausorchester unter Friedrich Brandes glänzend herausgebracht wurde, standen auf dem Programm gegen das Ende noch W. v. Baussnerns „Altslavische Hymne" (ein schlichtes Gebet vor der Schlacht), Silchers „Es geht bei gedämpften Trommelklang" und der „Kaisermarsch" von Wagner, von denen ich die letzten beiden aber nicht mehr hören konnte. Die Pauliner waren, was Chorklang und Disziplin betrifft, unter Friedrich Brandes auf der alten Höhe, d. h. auf der letzten paar Jahre. Stud. phil. Rudolf Bockelmann hatte die kurzen Baritonsoli in „Elfenlied" mit Erfolg übernommen.

Im neunten Philharmonischen Konzert unserer Windersteiner, das am selben Abend stattfand, wurde unter Hofkapellmeister Hagels Leitung Georg Schumanns „Ruth" mit dem Philharmonischen Chor zum ersten Mal in Leipzig aufgeführt. Die Leser dieser Blätter sind schon bei anderen Aufführungen von sachkundiger Seite über das Werk unterrichtet worden, so dass ich meine Eindrücke von dem grössten Teil des Abends ganz kurz in folgende Worte kleiden darf: Schumann hat mit dem Oratorium den leistungsfähigen Chorvereinigungen insofern ein dankbares Werk geschenkt, als es gerade für den Chor wohlig, klangvoll und modern geschrieben ist, ohne sich in Überstiegenheiten zu gefallen. Um seiner Vorzüge halber lässt man sich sogar die ganze Reihe grosser Vorbilder (Wagner, Bizet, Saint-Saëns u. a.) gefallen, die mehr oder weniger verschämt aus der Partitur hervorlugen und sich in gewissen Abständen ablösen. Der Philharmonische Chor machte sich unter seinem das Ganze befeuernden Leiter um eine würdige Aufführung des Werkes sehr verdient. Was er nicht leisten konnte, lag nicht in seiner Kraft; das lag an der zu geringen Besetzung der Männerstimmen, die auch bei genauem Zusammensingen den einzelnen Sänger noch nicht genügend vergessen machen konnten. Das Soloterzett war mit Frl. Elisabeth Ohlhoff, die als Ruth einen wohlklanggesättigten Sopran mit leichter Höhe einsetzen konnte, mit dem angenehmen Alt Hilde Ellgers (Naëmi) und dem stimmlich und geistig hochstehenden Hans Spies (Boas) trefflich besetzt. Dem anwesenden Komponisten wurde reicher Beifall zugejubelt.

Der heurige Klavierabend des einheimischen Sándor Vas zeugte von ernsthaftem Weiterstreben des begabten Lambrinoschülers. Seine Technik ist gegenwärtig so weit vorgeschritten, dass man sich als Zuhörer nicht mehr darum zu kümmern braucht. Die Ausdeutung der von ihm gespielten Werke erschien mir diesmal mehr als sonst kühl-verständig, entzückte aber durch schöne Klarheit der Zeichnung und wohlüberlegte Anlage und Gliederung. Sein Spiel wies ihn von einer Beethovensonate, der er noch nicht gänzlich zu Dank beizukommen wusste, zu Mendelssohn und Schumann, besonders zu dem ersten, dessen spielerische Eigenschaften auch die seinen sind. Aus dem üblichen Konzertzettel des Klavierabends fiel ein hübsches, klangsinnlich gearbeitetes Stück des Spaniers J. Albeniz auf, der sich mit Recht in Deutschland mehr und mehr, wenn auch langsam, einzubürgern scheint. Vas vermittelte es recht stimmungsvoll und feinsinnig. Dr. Max Unger

Die Musikalische Gesellschaft gab unter Leitung des Herrn Dr. Göhler und unter Mitwirkung von Frau Freund, Herrn Siewert und der Altenburger Hofkapelle ihr sechstes Konzert in der Alberthalle mit zwei Werken von G. Mahler, die für Leipzig neu waren, dem „Lied von der Erde" und der ersten Sinfonie (D dur). Letztere stand wohlweislich am Schlusse. Denn sie überragt in Erfindung und Gestaltung, obwohl auch sie vielfach in Äusserlichkeiten stecken bleibt und sehr an ermüdenden Längen leidet, doch ganz beträchtlich das „Lied von der Erde", über das an dieser Stelle bereits im vorigen Jahre berichtet worden ist. Mit Ausnahme des letzten Stückes („Der Abschied"), das zwar Mahlers musikalische Theaterei nicht verleugnet, aber doch auf diesem Gebiete höchst achtbar ist, übertrifft diese Komposition an bizarren Orchestereffekten, erklügelten Überraschungen, Banalitäten und glitzernd ausstaffierten Kinkerlitzchen sogar die nunmehr (nach etwa 8 Jahren) veraltete sechste und die abgewirtschaftete achte Sinfonie („der Tausend!"). Wir können's nun schon übersehen: der kleine, höchst selbstbewusste Mahler, der nicht nur mit anderen, sondern auch mit sich selbst rücksichtslos umging, war eine ungewöhnlich scharfe Intelligenz und hat Grosses gewollt, aber es war immer nur grosse Theaterei. Er hat viel gekonnt, war aber doch nicht mehr als ein Komponiervirtuose. Es ist bezeichnend für ihn, dass er über schlechte Rezensionen (die Meinungen einzelner, oft Unberufener) empört sein konnte: ein Mann der Oberfläche und des Scheins, nicht der Tiefe. Aber Ehre seinem Gedenken: er war ein ernster, gewissenhafter Arbeiter, der nach hohen Zielen gestrebt hat. ♯

Hans Hermanns, Friedel Hermanns (beide Klavier) und Käte Neugebauer-Ravoth (Gesang), gaben unter Mitwirkung von Carl Hermann (Violine) im Kaufhause ein Konzert. Eröffnet wurde es mit Bachs C dur-Konzert für zwei Klaviere, das in technischer Hinsicht sehr befriedigend erledigt wurde.

Namentlich erfuhr die Fuge eine sehr sorgfältig ausgearbeitete Darlegung, nur fehlte es zuweilen an Kraft und grösserer rhythmischer Festigkeit. Hans Hermanns spielte dann noch Beethovens dritte Sonate (C dur) und die gewaltige F moll-Sonate von Brahms. Ein Sichversenken in den Geist der Werke war zweifellos erkennbar, namentlich bewies der schwungvolle Vortrag der Brahms-Sonate, dass der Künstler grossen Aufgaben gewachsen ist. Nur spielte er zu unruhig und aufgeregt, auch mit der Handhabung des Pedals konnte man nicht immer einverstanden sein. Käte Neugebauer-Ravoth sang zwei Arien mit obligater Violine von Pasquini und Bononcini; sie besitzt sehr schönes, wohlgebildetes Stimmmaterial und ein ausgezeichnetes Vortragstalent, jedoch muss sie den Text, besonders aber die Vokale noch besser behandeln. Die Arien, deren Violinpartien Carl Hermann sehr seelenvoll spielte, so auch einige Lieder von Julius Weismann, gelangen der Sängerin vorzüglich, so dass sie das letzte: „Der Herr Nachbar" wiederholen musste.

Oscar Köhler

Frl. Erika von Binzer ist bekannt als grundsolide Spielerin, und als solche schnitt sie auch diesmal gelegentlich ihres Klavierabends im Feurichsaale sehr gut ab. Überdies zeigte sie, dass sie auch bemüht gewesen, etwas Neues zu bringen. Mit W. Niemanns Suite, die nach Worten Hebbels fein poetisch erdacht und gearbeitet ist, dem Spieler auch eine dankbare Aufgabe stellt, erspielte sich die Künstlerin einen bemerkenswerten Erfolg. Weniger sprach die Passacaglia (op. 31) über auf- und niedersteigende Tonleitern von Leander Schlegel an, die sie neben dem Rondo op. 73 von Chopin mit Frl. Käte Tietze (II. Klavier) vereint zu Gehör brachte. Sehr selten hört man die Robert Franzschen „Schilflieder", von Franz Liszt bearbeitet, die Frl. v. Binzer in gleichem Masse wie die Lisztschen Variationen über den Basso continuo des ersten Satzes aus der Bachschen Kantate: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" Gelegenheit gaben, sich als technisch reife und ästhetisch gebildete Pianistin auch denjenigen unter den Hörern vorzustellen, die sie bisher als Solistin noch nicht gekannt hatten.

Ernst Müller

Die sechste Prüfung im Königl. Konservatorium wurde mit Bachs G moll-Fantasie und Fuge eröffnet, die Herr Julius Bergsträsser aus Leipzig mit Sicherheit und feinem Geschmack vermittelte. Technisch tüchtig zeigte sich Frl. Elise Hornsby aus London im Vortrag des ersten Satzes aus Mozarts C moll-Klavierkonzert. Auch Frl. Aline Müller aus Leipzig, die den ersten Satz aus dem G moll-Klavierkonzert von Moscheles leicht und fliessend in den Passagen spielte, hat etwas Ordentliches gelernt. Leider verlor sie einmal den Faden. Kraft und Ausdauer, wie auch musikalischen Sinn entwickelte Herr Johannes Köhler aus Leipzig in der Reproduktion des Lisztschen A dur-Konzerts für Klavier; als aussergewöhnliches Talent aber lernten die Hörer Herrn Ernesto Berúmen aus Mazatlán in Mexiko kennen, der den ersten Satz aus dem Fis moll-Klavierkonzert von Rachmaninoff rassig und technisch ziemlich fertig vortrug. Schönen Ton entlockte bei reiner Intonation Frl. Elsa Troxler aus Mailand im Vorspiel und Largo aus Bruchs G moll-Konzert ihrer Geige. Innig sang Frl. Helene Braune aus Wittenberg, eine mit schönen Mitteln begabte Sängerin, Lieder von Brahms und Reger, und mit Glück debütierte — lebendig im Vortrage, frisch im Gesange — Frl. France Brockel aus Danburg mit einer Arie aus Mozarts „Titus". Frl. Braune wurde von Herrn Gatscher aus Linz korrekt begleitet, die übrigen Vorträge (ausser Bach) wurden unter Assistenz des von Herrn Prof. Sitt zugvoll geleiteten Schülerorchesters geboten.

Die siebente Prüfung war nur von kurzer Dauer, da zwei Programmnummern ausfallen mussten. Die Variationen und Fuge in Es von Courvoisier spielte gewandt und trotz eines Gedächtnisfehlers lobenswert Herr Josef Bachmair aus Pasing in Bayern, ebenso wie Frl. Dorothy Fowler aus Mossel-Bay (Südafrika) als gute Spielerin sich in zwei Sätzen der A moll-Klaviersonate von Schubert zeigte. Als Violinistin mit solider Vorbildung und guter technischer Ausrüstung trat Frl. Eva Siebert aus Leipzig mit zwei Sätzen aus Mozarts D dur-Konzert vor die Öffentlichkeit, und drei Solostücke für Klavier stattete Frl. Charlotte Schulz aus Plauen i. V. mit warmem Empfinden und technischer Glätte aus. Eine Arie aus dem „Wildschütz" sang Herr Richard Wagner aus Leipzig, ein Baritonist mit sympathischer gesunder Stimme, ausserordentlich lebendig und bühnenfertig; das Beste aber bot Frl. Clara Heckwolf aus Königsberg, ein pianistisches Talent von ungewöhnlicher Qualität. Ihr Vortrag der Variationen und Fuge von Dohnányi stand weit über dem Niveau des Schülerhaften. ♭

Wien In Nr. 7 des laufenden Jahrganges unserer Zeitschrift ward S. 101 unter der Spitzmarke „Mehr Dvořák" der Wunsch verschiedener tschechischer musikalischer Kreise zur Sprache gebracht. Nun dieser Wunsch ist im dritten Wiener Gesellschaftskonzert der Saison (12. Febr.) ausgiebig genug erfüllt worden. Man hörte da nämlich drei bekannte, durch eine gemeinsame, etwas an Grieg erinnernde Melodie thematisch verbundene Konzert-Ouvertüren Dvořáks hintereinander, somit als Zyklus, wie sie der böhmische Meister aufgefasst wissen wollte, auch mit der ursprünglich hierfür bestimmten Überschrift „Natur, Leben und Liebe", während sie später betitelt „In der Natur", „Karneval" und „Othello" einzeln herausgegeben wurden. Es war wirklich interessant, sie einmal im Zusammenhang zu hören, besonders, da sie ja in des Komponisten glücklichste, frischeste Schaffenszeit fallen und sämtlich meisterhaft farbenprächtig instrumentiert sind. Durch die deutlich hervortretenden Wagner-Anklänge (z. B. an Siegfrieds Hornruf und die Vogelstimmen in der ersten Ouvertüre, an die Schlummerakkorde in der dritten) leidet der Reiz der unausgesetzt die Phantasie des Hörers anregenden Stücke keineswegs, es bezeugt vielmehr in erfreulicher Weise, dass sich schliesslich auch Dvořák, der im besten Sinne naiv-„absolute" Musiker den poetischen Fortschrittsidealen seiner Zeit nicht entziehen konnte. Alle drei Ouvertüren wurden vom Konzertvereinsorchester unter F. Schalks energischer Leitung vortrefflich gespielt, am meisten schlug mir bei den früheren Einzelaufführungen die flotte, rauschende, aber ziemlich äusserliche „Karneval" (oder Leben-) Ouvertüre ein, während nach meiner Empfindung die Natur-Ouvertüre mit ihren liebenswürdigen Tonmalereien künstlerisch höher steht. Bei der dritten, immerhin auch sehr fesselnden Ouvertüre erscheint sowohl der Titel „Liebe" als „Othello" etwas gezwungen, der Hörer muss eine Menge hineindeuten, was nicht schon die Musik selber sagt. Daher denn auch die Gesamtaufführung der Ouvertüren der rechten, geistigen Schlussfolgerung entbehrte. Seltsam kontrastierend nahm sich in dem Konzert die Umrahmung der (die Menge offenbar am meisten anziehenden) Dvořákschen Ouvertüren aus. Vorher fast nur a cappella-Chorsachen: ganz zuerst eine herrlich kunstvolle, dabei tief empfundene, mitunter fast dramatisch wirkende, leider zu wenig gewürdigte 10 stimmige (!) Motette „Saul, Saul, was verfolgst du mich" von Heinrich Schütz (1585—1672) mit zwei Geigen und Orgel und Continuo — (enthalten im 3. Teil der berühmten „Sinfoniae sacrae", 1650 geschaffen), dann eine jener meisterhaften, kongenial die alte Zeit wieder auf Leben machenden Motetten von Brahms (diesmal die achtstimmige op. 110 Nr. 1 „Ich aber bin elend" — an Wirkung wohl den zwei wundervollen op. 74 nachstehend) — weiter zwei achtstimmige, in ihrer Art auch sehr kunstvolle, nur enorm schwierige, melodisch etwas spröde Chöre des talentvollen, gründlichst gebildeten Brahms-Epigonen Karl Prohaska (Professor an der kaiserlichen Musikakademie, 1912 Sieger im Wettbewerb um den Kompositionspreis der Gesellschaft der Musikfreunde von 10 000 Kronen) — welche „Erstaufführungen" dem Komponisten, obwohl nicht alles klappte, die Ehre des Hervorrufes verschafften; — nachher: Händels grandioses Dettinger Tedeum, das, obwohl eines der populärsten leichtest fasslichen Werke des Meisters seit einer Aufführung in den Gesellschaftskonzerten unter Brahms — 10. November 1872 — also seit mehr denn 40 Jahren — in Wien nicht mehr gehört worden ist. Natürlich schlugen die prachtvollen Chöre wie damals elementar ein, während die altertümliche Bläserharmonie (für ihre Zeit gewiss festlich genug) nach der eminent modernen Instrumentation der Dvořákschen Ouvertüre eher zu befremden schien. Von den Sologesängen wirkte nur die schöne, vorletzte, auch von Herrn Nikolaus Schwarz sehr gut gesungene Bassarie tiefer, die übrigen (von der Altistin Frl. Emma Hoenig und dem Tenoristen Boruttau interpretiert) nahmen sich doch etwas formalistisch-verblasst aus. Überhaupt merkte man dem Publikum bei dem Tedeum eine zunehmende Ermüdung an. An der Aufführung selbst lag dies gewiss nicht, sie stand im Gegenteil diesmal unter Schalk, wie einst unter Brahms bezüglich des Zusammenwirkens von Chor, Orchester und Orgel auf voller künstlerischer Höhe.

Unter den sich in Wien drängenden Wagnerfeiern war die genau am 30. Todestage des Meisters — 13. Februar — vom Tonkünstler-Orchester unter Nedbals Leitung veranstaltete jedenfalls eine der würdigsten. In drei Vortragsstücken — Faust- und Meistersinger-Ouvertüre, Siegfried-Idyll — deckte sie sich mit jener des Konzertvereins unter Löwe. (Die Auswahl Wagnerscher Werke zu Konzertaufführungen bleibt ja immer eine beschränkte.) Hiezu kamen am 13. Febr. die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", der Charfreitagszauber

aus „Parsifal" und zwei Gesangsvorträge der stimmbegabten und musikalisch intelligenten Frau Minna Leffler (Ballade der Senta aus dem „Fliegenden Holländer" und „Dich teure Halle" aus „Tannhäuser"), die aber erst im letzten Augenblick für die angekündigten Siegmund-Szenen aus der „Walküre" eingeschoben wurden, da der in Aussicht genommene Tenorist H. Pürtler verhindert war. Nun all das Genannte hatte der feurige, temperamentvolle Nedbal in seiner impetuosen und zugleich unendlich gewissenhaften Weise als begeisterter Verehrer Wagners hier schon öfter zu lebensvoller überzeugender Geltung gebracht. Aber mit der sensationell hinreissenden Wiedergabe der „Holländer"-Ouvertüre, die man kaum je jemals in Wien so hochdramatisch-anschaulich gehört, hat sich Nedbal diesmal selbst übertroffen, daher denn auch das überschäumend kraftvolle, so genial naturwahre, aber leider auch so bedenklich abgespielte „Tongemälde" wie verjüngt erschien und stürmischen Jubel erregte: verdientermassen mussten sich auch die von Nedbals Zauberstab wie inspirierten Musiker für den Riesenbeifall dankend von ihren Sitzen erheben. Eine würdig kontrastierende Leistung bildete das wundersüsse Verklingen des herzinnigen Siegfried-Idylls, das man sich auch gar nicht schöner denken könnte.

Hervorheben möchte ich schliesslich den das Programmbüchlein dieses Festkonzerts bedeutungsvoll eröffnenden Artikel des geistvollen Wiener Musikschriftstellers R. Specht, welcher gleich anfangs ein Charakterbild des unsterblichen Dichterkomponisten mit folgenden kühnen Strichen zeichnet:

„Richard Wagner: der grosse Königsgedanke der dramatischen Kunst, das Tönendwerden der stummen Finger der menschlichen Seele, von Wind und Nebeln, Sonne und Wald, Feuer und Wolken, Blumen und Tieren; der Sieg über den naturentfremdeten Menschen, das Erlauschen der ewigen Gebote des Daseins im uralten Lied des Mythos und der Sage; das hellsichtige Wissendwerden durch Liebe, Schmerz und Mitleid, die Gestaltung der Urbilder der sittlichen Menschheit. Der Zurechtweiser der Künste zum Dienst der Kunst in gegenseitigem Sichvollenden; der Lehrer der Hingabe an die Sache um ihrer selbst willen, der Wiedererwecker tragischer Gesinnung, das höchste Beispiel künstlerischen Willens und zähen Vollbringens."

Diese begeisterten Worte dürften wohl jedem „wissenden" Verehrer des Meisters aus der Seele gesprochen sein.

Den sämtlich gelungenen Wiener Wagnerfeiern reihen sich nun solche für jenen unglücklich-genialen Tondichter an, den man häufig den „Richard Wagner des Liedes" genannt, für Hugo Wolf, dessen Todestag sich am 22. Februar zum zehnten Male jährte. Aus diesem Anlass beschloss die neugegründete Vereinigung Wiener Musikreferenten eine Reihe von Konzerten zu veranstalten, deren erstes Sonntag den 16. ds. M. zu ungewohnter Stunde — $^1/_2$4 Uhr nachmittags — mit bestem Erfolg im Saal Bösendorfer stattgefunden hat. Gesänge aus Wolfs Goethe-Zyklus und dem spanischen Liederbuch, von Frau Agnes Bröcht-Pyllemann ebenso feinfühlig und künstlerisch vornehm gesungen, als von Prof. Ferd. Foll begleitet, bildeten das musikalische Programm, welchem ein tief durchdachter und schwungvoller Festvortrag des hiesigen Universitätsprofessors Dr. Richard Wallaschek voranging. Ein glänzendes Auditorium, worunter die ersten musikalischen Notabilitäten Wiens, wohnte dem Konzerte bei.

Wolfsche Gesänge zierten auch die Vortragsordnung des von Frl. Flore Kalbeck am 18. Febr. bei Bösendorfer gegebenen Liederabends. Ja sie hätten, als zuletzt vorgetragen, dessen wirksamsten Abschluss gebildet, wenn nicht leider eine früher kaum bemerkte Indisposition der liebenswürdigen Künstlerin sich gerade da bedauerlich gesteigert hätte. Und zwar am meisten bei dem ergreifenden, lange nicht öffentlich gehörten Liede „Zur Ruh" (nach J. Kerner), mit welchem dereinst — 1888! — Frau Rose Paumgartner-Papier in Wien für Hugo Wolf eigentlich den Bann brach. Die bei uns besonders beliebten Wolfschen Mörike-Lieder „Auf einer Wanderung" und „Der Gärtner" (allerdings wahre Kabinettstücke!) hätte man auch diesmal am liebsten zweimal gehört. Schon wegen der entzückenden Begleitung Prof. F. Falls, des besten, berufensten Wolf-Interpreten am Klavier, den es jetzt wohl überhaupt gibt. Er musste verdientermassen einen Hauptanteil vom Beifall in Empfang nehmen. Sehr schön sang Frl. Kalbeck mit ihrem warmen, pastosen, trefflich geschulten Alt interessante Stücke der alten Venezianer Cesti und Marcello, sowie ein allerliebstes französisches Chanson von G. Martini (wohl dem eigentlich Schwarzendorf geheissenen, sodann in Frankreich seinen Namen italienisierenden, geborenen Pfälzer — 1741-1816?). Nicht minder traf sie bei der nun folgenden Schumann- und Brahms-Serie überall im Ernsten und Launigen mit gewinnender Anmut den rechten Ton. Dass Brahms ihr erklärter Lieblings-

meister ist und bleibt, war auch diesmal nicht zu verkennen. Mit einer Brahmsschen Zugabe, dem reizenden „Ständchen" („Der Mond steht über dem Berge") schloss sie auch den genussreichen, von der feinsten musikalischen Gesellschaft besuchten Abend. Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Neues zur „Götterdämmerung". Ein für die Wagnerforschung wichtiges Manuskript Wagners vom Jahre 1849, das bisher unbekannt ist, fand sich in der Autographensammlung von Alfred Bovet. Es handelt sich um ein eigenhändiges, zwei volle Folioseiten umfassendes, teils mit Tinte, teils mit Bleistift geschriebenes Manuskript, das umfangreiche Skizzen zu „Siegfrieds Tod", der späteren „Götterdämmerung" enthält. Die vorliegende Skizze, die 26 Jahre vor der Vollendung der Götterdämmerung (1874) niedergeschrieben wurde, beweist, dass Wagner bereits in so früher Zeit mit der Musik dazu sich beschäftigte. Ausser dem klar und deutlich ausgeführten Walkürenmotiv lässt der Rest bereits einige Annäherungen an die endgültige Fassung der Götterdämmerung erkennen. Doch sind unklare Andeutungen des Todesverkündigungs-, des Nornen- und des Rheingoldmotivs im grossen und ganzen von der heutigen Fassung höchst verschieden. — Ferner wird eine neu aufgefundene Stelle aus der „Götterdämmerung" grosses Aufsehen erregen. Es ist dies jene berühmte Stelle aus Brünnhildens Schlussgesang, die auch jetzt noch der Dichtung beigefügt, in der Partitur aber gestrichen ist; sie kann als das eigentliche Motto des ganzen Werkes gelten. Wagner hat sie aber dennoch in der Partitur ausgelassen, weil ihr Sinn, wie er sagt, „in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wurde". Die Komposition dieser Stelle hat sich nun in einer Niederschrift von Anton Seidl vorgefunden, der sie im Jahre 1876 im Auftrag Wagners für Frau Materna aufzeichnete, weil König Ludwig sie ausdrücklich zu hören verlangte. Zur Ausführung ist es nie gekommen; das Blatt blieb in den Händen der Frau Materna und ging dann in den Besitz des Regierungsrats Dr. Steger über. Die soeben erschienene Wagner-Nummer des „Merkers" bringt es in getreuer Nachbildung und fügt auch die erläuternden Bemerkungen bei. Nicht minder interessant sind einige in diesem Heft enthaltene Briefentwürfe Wagners (an August Lewald, den Herausgeber der Zeitschrift Europa, an den Theaterdirektor Josef Hoffmann in Riga, an Frau Minna Wagner), die gleichfalls in getreuer Nachbildung erscheinen, und mehrere vollständige Briefe an Ernst Kossak, an Josef Tichatschek, an Rühlemann und Franz Jauner, von denen wir einige vor kurzem veröffentlicht haben. Ferner ist bemerkenswert ein seltsames Albumblatt, das Widmungen Richard Wagners, Spontinis, Marschners, H. W. Ernsts, Reissigers, Moscheles' u. a. vereinigt.

Zum Frankfurter Kaiser-Wettsingen. Wir lesen im Berliner Börsen-Courier: Das Kaiser-Wettsingen deutscher Männer-Gesangvereine rückt immer näher. Überall in den Städten, wo die an dem Wettstreit teilnehmenden Vereine ihren Wohnsitz haben, wird mit aller Kraft geprobt. Denn wohl ein jeder Verein hat den Ehrgeiz, so gut wie möglich abzuschneiden. Letzthin ist in einem Artikel der Frankfurter Zeitung darauf hingewiesen worden, dass der Kaiserwettstreit allerhand Missstände als Folge zu verzeichnen hätte. Unter anderem wurde darauf aufmerksam gemacht, dass es viele Vereine nicht verschmähten, trotzdem es gegen die Satzungen verstosse, fremde ihrem Verein nicht angehörende Sänger zu werben. Besonders wurde eine Industriestadt im Ruhrrevier genannt. Von vielen Seiten wurde darob die Frage gestellt, ob es wirklich an dem sei. Wie wir von gut unterrichteter Seite erfahren, ist es in der Tat so. Bekanntlich dürfen an dem Kaiserwettstreit deutscher Männer-Gesangvereine nur solche Vereine teilnehmen, die eine Mitgliederzahl von mindestens 100 Sängern aufzuweisen haben. Die Mitglieder müssen ferner eine bestimmte Zeit lang dem Verein angehören, eine Bedingung, durch die der Unlauterkeit vorgebeugt werden sollte. Aber in Wirklichkeit sind Gesetze da, damit sie umgangen werden. Die Bedingung wird wirklich nicht beachtet. So nimmt ein Gesangverein aus oben gemeinter Stadt an der Veranstaltung in Frankfurt teil. Um seine Sängerschar zu stärken, hat er sich die Mitwirkung einer grossen Anzahl von Sängern aus Nachbarstädten gesichert. Diese Herren nahmen fleissig an den Proben teil und erhalten für jeden Abend eine Entschädigung von 2 M. Wenn man bedenkt, dass sehr viele Proben stattfinden, so wird man ermessen können, dass dem Verein allein schon hieraus eine sehr erhebliche Ausgabe entsteht. Nun kommt der Gesangwettstreit. Der Verein muss für sämtliche Herren die Auslagen bestreiten: Fahrt, Verpflegung und ein gewisses Tagegeld. Unter den Sängern aus dem Industriegebiet sind viele, die nicht derart gestellt sind, dass sie den Ausfall eines Schichtlohnes verschmerzen können. Da aber der Verein hierüber hinweghilft, so tut die mehrtätige Arbeitsversäumnis weiter nicht weh. Man hat im Gegenteil eher noch Vorteile, einige Tage Ferien, eine Reise, bekommt in Frankfurt allerhand zu sehen und bringt schliesslich noch Geld mit nach Hause. Es dürfte nicht zu leugnen sein, dass viele von diesen Sängern gar nicht einmal ein so grosses Interesse daran haben, ob der Verein mit Glanz besteht, oder ob er um eine bittere Erfahrung reicher mit leerer Vereinskasse nach Hause zurückkehrt. Für viele Sänger ist eben nur das Geschäft mit dem Wettstreit verbunden. Kennt man diese Verhältnisse, dann kann man wohl begreifen, dass einem Gesangverein von etwa 150 bis 180 Sängern eine Teilnahme am Frankfurter Gesangwettstreit 15- bis 20000 M. kostet.

Kreuz und Quer

Berlin. Hugo Kauns 126. Psalm wurde in der Singakademie in Berlin unter Professor Schumanns Leitung zu erfolgreicher Wiedergabe gebracht.

— Ein Betriebsunfall ereignete sich im Deutschen Opernhaus (Charlottenburg). Als der gewaltige Kuppelhorizont, der ein Hauptbestandteil der Fortuny-Beleuchtung ist, für die erste Szene der „Lustigen Weiber" herangerückt und um einige Zentimeter tiefer gekippt werden sollte, brach eine der hinteren Stangen, die den Horizont halten, und er stürzte auf den Boden herunter. Obwohl der Horizont nicht einmal 2 Mtr. über dem Bühnenboden hängt, führte der Sturz doch infolge der gewaltigen Masse der Kuppel, die 18 Mtr. hoch 18 Mtr. breit und 16 Mtr. tief ist, und infolge des immensen Gewichts von 20000 Kg. zu einem zweimaligen Bruch der starren Eisenkonstruktion. Glücklicherweise war der Raum innerhalb der Kuppel im Augenblick des Unfalls vom Menschen leer. Prinzipiell wird bei jeder Bewegung der Kuppel die gesamte Arbeiterschaft aus dem Umkreis der Kuppel entfernt. Diese Vorsichtsmassregel wird dadurch ermöglicht, dass die Kuppel mittels Druckknopfsteuerung auf hydraulischem Wege bewegt wird. Nach Ansicht der Direktion handelt es sich nicht um einen Systemfehler, sondern um einen Materialfehler.

Genua. Zur Hundertjahrfeier für Richard Wagner wurde im Theater Carlo Felice in Genua in Gegenwart eines glänzenden Publikums, namentlich der deutschen Kolonie, „Lohengrin" aufgeführt, wobei Perea die Tenor- und Bianca Lenzi die Sopranpartie sang. Das Orchester leitete Kapellmeister Tango.

Hagen i. W. Das 5. städt. Sinfoniekonzert unter Leitung Laugs brachte eine Uraufführung: Die Ouvertüre „Die Romantischen" nach dem gleichnamigen Rostandschen Lustspiel von Martin Friedland. Das Werk ist interessant und witzig erfunden und brachte dem Komponisten einen warmen ehrlichen Erfolg. Die Solistin Fräulein Lonny Epstein (Köln) hinterliess mit dem D'Albertschen Klavier-Konzert einen vortrefflichen Eindruck.

Hamburg. Die nach Friedrich Hebbels Dichtung „Die Weihe der Nacht" komponierte Chorkantate des in Berlin lebenden dithmarischen Komponisten Arnold Ebel erscheint in Kürze im Leipziger Musikverlag von C. F. W. Siegel (R. Linnemann). Das einstündige Chorwerk wird auf der schleswig-holsteinischen Hebbelfeier in Heide gemeinsam mit dem Ebel-Hebbelschen „Requiem" durch den Gemischten Chor-Heide (Musikdirektor Fr. Kater), den Gesangverein Eintracht (E. Hauschildt), den Theodor Stormschen Gesangverein-Husum (Professor E. Möller) und den Kirchengesangverein-Wesselburen (Kantor Schlobohm) unter des Komponisten Leitung zur Aufführung gebracht, erlebt aber bereits am 15. März durch die Musikgesellschaft-Hamburg (John Julia Scheffler) seine Uraufführung anlässlich der Hebbelfeier, die im Deutschen Schauspielhause zu Hamburg unter dem Protektorate der Bürgermeister Dr. Schröder und Dr. Predöhl stattfindet. Das dreiteilige Werk benutzt die Originalfassung der Hebbelschen Dichtung und bringt als Mittelsatz die Apostrophe „An meine Seele" als Baritonsolo mit Orchester.

(Fortsetzung S. 150)

Jena. Im 6. (letzten) akademischen Konzerte erlebte unter Leitung von Prof. Stein ein neues Werk von Richard Wetz die erste Aufführung. Es betitelt sich „Hyperion" und ist eine Vertonung der Schlussworte aus Hölderlins Roman (für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester). Das wundervolle, bedeutende Werk wurde mit begeistertem Beifall aufgenommen; es verschmäht äusserliche Wirkungen, sondern ist voll Wärme und Reinheit. Carl Scheidemantel, der das Baritonsolo übernommen hatte, sang mit dem ganzen Aufgebot seiner herrlichen Stimme und half so zum Gelingen in ehrenvoller Weise mit.

Mannheim. Einen „klassisch-modernen Meisterabend" gaben die Mitglieder des Hof- und Nationaltheaters Johannes Stegmann (Harfe) und Fritz Philipp (Violoncello) mit grossem Erfolge. Die Pianistin Frau Klara Bohle wirkte mit.

München. Friedrich Kloses neuestes Werk, ein Festgesang Neros, für Tenor, Chor, Orchester und Orgel, hatte bei der Uraufführung durch den Münchner Lehrergesangverein aussergewöhnlichen Erfolg.

Nordhausen. Ein Philipp Rüfer-Abend fand am 18. Februar im Rahmen der Philharmonischen Konzerte des Städt. Orchesters statt. Er wurde eingeleitet durch Friedrich Gernsheims herrliche Ouvertüre „Waldmeisters Brautfahrt", welche in ihrer märchenduftigen, hellen Frühlingslaune und präzisen Ausführung unter Kapellmeister Müllers Leitung den besten Eindruck hinterliess. Das Hauptwerk des Abends bildete die Sinfonie F dur op. 23 von Rüfer. Der Komponist, selbst am Pulte, erntete lebhaftesten Beifall. Auch für seine Rubens „Festouvertüre" wurden ihm stürmische Ovationen dargebracht. Für einige seiner Cello-Soli, die Professor Rüfer am Flügel stimmungsvoll unterstützte, hatte er in Fräulein Patten eine glückliche Interpretin gefunden. Ihr Spiel ist von einschmeichelndem Wohllaut, ihr Bogenstrich gewandt und kraftvoll, ihre Technik aufs feinste ausgefeilt. Professor Rüfer und Fräulein Patten wurden stürmisch gefeiert und mehrfach hervorgerufen. Das Orchester bewies, dass es unter Kapellmeister Müllers Leitung seiner Aufgabe gewachsen ist. Der nächste Komponistenabend findet am 12. März statt, bei dem Herr Professor Dr. Max von Schillings seine Werke dirigieren wird.

Paris. Die Bibliothek des Pariser Konservatoriums ist wie der „Figaro" mitteilt, um ein wertvolles und interessantes Stück bereichert worden: um eine bisher unbekannte, vollendete Partitur Méhuls, des Komponisten des „Joseph in Egypten". Es handelt sich um das Manuskript eines Grabgesanges. Die Instrumentierung dieses Gesanges umfasst nur zwei Bratschen, zwei Harfen, Klavier, Hörner und Bässe, die einen Männerchor begleiten. Das Manuskript entstammt dem Nachlass der Gattin Méhuls, die ihre Papiere der Frau Neyrat hinterlassen hatte.

— Saint-Saëns arbeitet gegenwärtig in Kairo an einem neuen Oratorium, das im September in der Kathedrale von Gloucester aufgeführt werden soll. Es heisst Das gelobte Land. Der Stoff ist dem Exodus entnommen.

Parma. Die italienischen Verdi-Feiern zum 100. Geburtstage des Meisters haben an vielen Orten bereits begonnen; ein besonderes Gepräge werden sie in Parma tragen, wo man den grossen Tondichter und den Patrioten zugleich feiern wird. Ein Denkmal in Bronze wird dort enthüllt werden, das die wichtigsten Abschnitte des patriotischen und künstlerischen Schaffens Verdis darstellen soll. Der Schöpfer des Denkmals Hektor Ximenes hat seine Arbeit der Stadt geschenkt; zu den materiellen Auslagen hat der Staat 100000 Lire beigetragen. Zu der Enthüllung des Denkmals werden in Parma mehrere Ausstellungen stattfinden, und zwar eine Ausstellung der Arbeiten Verdis, der Andenken an den Meister, seiner Instrumente usw., ferner eine rückschauende Theaterausstellung, eine zeitgenössische Kunstausstellung, dann eine Reihe nationaler und internationaler landwirtschaftlicher Ausstellungen in Erinnerung daran, dass Verdi sich gern als Landwirt bezeichnete. Der Staat wird überdies den Salon Verdi im Musikkonservatorium ergänzen, das in einem grossen Bauwerk aus dem 14. Jahrhundert untergebracht ist. Ferner wird der Staat das Gymnasium in Busseto vervollständigen, wo Verdi seine ersten Studien machte. Dieses Gymnasium wird künftig den Namen Giuseppe Verdi führen. In Mailand bereitet man eine Gesamtausgabe der Verdischen Kompositionen vor.

Stuttgart. Der König von Württemberg verlieh dem Lehrer am Königl. Konservatorium für Musik Adolf Benzinger den Professortitel.

Wien. Einen interessanten Theaterprozess zur Herbeiführung einer grundlegenden Entscheidung in einer vielumstrittenen Theaterfrage wird demnächst Direktor Karczag vom Theater an der Wien gegen den Komponisten Franz Léhar anstrengen. Es handelt sich um die Frage, ob ein Tondichter berechtigt ist, die zu einem bestimmten Text komponierte Musik nach Ablauf einer angemessenen Frist von dem Buche zu trennen und nach freiem Ermessen einem anderen Texte anzupassen. Der Wortlaut des österreichischen Urhebergesetzes scheint dagegen zu sprechen, denn es heisst im § 7: „An den von mehreren gemeinsam hergestellten Werken steht das Urheberrecht allen Miturhebern gemeinschaftlich und ungeteilt zu. Sie können nur einverständlich über das Werk verfügen; jeder für sich ist aber befugt, Eingriffe in das gemeinsame Recht gerichtlich zu verfolgen". Günstiger würde sich das deutsche Urheberrecht stellen, das im § 6 bestimmt: „Haben mehrere ein Werk gemeinsam in der Weise verfasst, dass ihre Arbeiten sich nicht trennen lassen, so besteht unter ihnen als Urhebern eine Gemeinschaft nach Bruchteilen im Sinne des Bürgerlichen Gesetzbuches". Der Prozess zwischen Karczag und Léhar hat auch noch das Besondere, dass es ein „Prozess in aller Freundschaft", d. h. ein fingierter Prozessfall zur Herbeiführung einer präjudiziellen Entscheidung ist, wobei Léhar freiwillig die Rolle des Beklagten übernommen hat. Die Frage hat für die Operettenproduktion entschiedene Bedeutung. Man hat in letzter Zeit namentlich mit alten Straussschen Operetten wiederholt mit Erfolg Wiederbelebungsversuche durch Unterlegung neuer Texte gemacht.

— Mascagnis neue Oper Parisina, deren Text von d'Annunzio stammt, ist von der Wiener Hofoper angenommen worden. Das Werk geht im November gleichzeitig auch an der Mailänder Scala und an der Pariser Grossen Oper in Szene.

Winterthur. Heinrich Zöllners Sinfonie in F (op. 100) ist unter Leitung des Komponisten nunmehr auch in Winterthur in den Konzerten von Prof. Dr. Radecke mit besten Erfolg aufgeführt worden.

Zittau. Zu Ehren Richard Wagners soll in Zittau am 4. Mai ein grösseres Konzert veranstaltet werden. Ihre Mitwirkung haben zugesagt: Lehrergesangverein, Orpheus Bachverein, Gymnasialkirchenchor, Arion und Cecilienverein. Ein gemischter Chor von 250 Mitwirkenden ist gesichert. Als Orchester sind die Stadtkapelle und die Regimentskapelle in Aussicht genommen. Musikalischer Leiter ist Kirchenmusikdirektor Stöbe. Die städtischen Kollegien haben 500 Mk. zur Verfügung gestellt.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 8. März, nachmittags $1/_2$2 Uhr:

J. S. Bach: Choralvorspiel: „Christus, der uns selig nacht". M. Franck: „Herr Jesu, deine Angst und Pein". J. S. Bach: Choralvorspiel: „Da Jesus an dem Kreuze stund". F. Mendelssohn: Psalm 13 „Richte mich Gott". J. S. Bach: Choralvorspiel: „Jesu meine Freude". F. Draeseke: O bone Jesu. In die angustiae.

Die nächste Nummer erscheint am 13. März; Inserate müssen bis spätestens Montag den 10. März eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 11

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 13. März 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Einundzwanzigstes Gewandhauskonzert

Mendelssohn: Ouvertüre zum Sommernachtstraum; I. J. Paderewski: Sinfonie in H moll; Chopin: Klavierkonzert in F moll, gespielt von I. J. Paderewski.

Etwa wie der eines verwunschenen Prinzen klang der Name Paderewskis dem jüngeren musikliebenden Nachwuchs Leipzigs in den Ohren. Es gingen schon allerhand mehr oder weniger glaubwürdige Gerüchte darüber herum, weshalb der gefeierte Pianist dauernd den Weg über Leipzig meide. Nun kam er einmal, und zwar gleich in der doppelten Eigenschaft des Schaffenden und des Nachschaffenden. Dass ihm Gelegenheit geboten wurde, gleich mit als Tonsetzer aufzutreten, wird wohl überhaupt der Grund zu seiner hiesigen Einkehr gewesen sein.

In der Hmoll-Sinfonie, die er uns vorlegte, steckt ein kräftiger Wille zu gewaltigem Grosstaten: Die Orchesterbesetzung, die Länge des Werkes, die auf über fünf Viertel Stunden bemessen ist, und die Hinneigung zu dramatischer Schlagkraft und schnellen Tempi, all das lässt darauf mit Sicherheit schliessen. Mit diesem Wollen hält der Inhalt aber keineswegs Schritt. Den Themen fehlt meist das Kernhafte, Plastische, vor allen Dingen aber steht hinter ihnen keine eigentlich schöpferische Persönlichkeit. Damit soll durchaus nicht die Abhängigkeit des Komponisten von andern Tonsetzern gemeint sein. Die ist natürlich bei ihm so gut wie bei jedem andern auch unserer grössten Tondichter vorhanden. Aber Paderewski weiss diese Vorbilder nicht unter seine eigene Kraft, nicht einmal unter die seiner Nationalität zu zwingen; er haucht ihnen keinen eigenen Odem ein. Trotzdem braucht man sich dem Werke nicht feindlich gegenüber zu stellen, wenn man es auch nicht gerade lieben konnte. Denn sein Schöpfer bediente sich bei seiner Abfassung ehrlicher, wenn auch noch so draufgängerischer Mittel, die kaum, höchstens im letzten Satze, in Pose umschlagen.

Überschaut man das Werk einmal der Form nach, so wird man gewahr werden, dass die Bezeichnung „Sinfonie" eigentlich nur für die ersten beiden Sätze, das mit einem leise impressionistisch erfundenen Adagio eingeleitete Allegro vivace e molto appassionato und das Andante con moto, passend gedacht werden kann. Den letzten Satz möchte ich — es ist das eigentlich eine Contradictio in adjecto — als eine sinfonische Dichtung ohne Programm bezeichnen; denn zweifellos verlangt er das erklärende Wort des Schöpfers. (Oder behält der uns die Erläuterung nur vor?) Ich meine damit nicht die aussergewöhnlich grosse Länge dieses Satzes, der gewiss manche sinfonische Dichtung nachsteht, sondern vielmehr den häufigen Wechsel im Ausdruck nach jeder Richtung hin, wovon schon der häufige Tempowechsel (Vivace — Andantino ma non troppo — Tempo marziale — Tranquillo — Un poco animato — Vivace quasi presto) deutlich Kunde gibt. Man hat den Satz vielleicht mit Recht als dem Gedenken an die polnische Revolution geschrieben gemeint. Der mit Trompetensignalen durchsetzte brodelnde Hexensabbath des Anfangs, die Einflechtung polnischer Melodien, der marschmässige Teil — all das mit einander in Gedankenverbindung gebracht — weist auf eine solche Deutung. Trotz aller äusserlicher Effekte macht diese „Programmsinfonie" doch mit ihrer geringen thematischen Entwicklung den schwächsten Eindruck des ganzen Werkes. Möglich, dass er erhöht würde, wenn dem Hörer etwas Genaueres über ihren Inhalt mitgeteilt würde. Ganz auffallend ist auch gerade in diesem letzten Satz des Komponisten Vorliebe für eine diatonische (auch mit Chromatik untermischte) nach den höchsten Höhen steigende und dann wieder ähnlich herabsinkende Melodiebildung, die eine scharfe thematische Zeichnung nicht zulässt. Der beste Satz ist jedenfalls der zweite. Sehr innig empfunden einsetzend, verliert er sich aber bald in grossen Längen, die leider recht „unhimmlische" genannt werden müssen. Auch der erste, dem grossenteils eine frische, lebenbejahende Kampfstimmung eigen ist, lässt sich hören. Er nährt sich ebenfalls wie die andern — das soll noch hinzugefügt werden — von reichlichen Sequenzenschiebungen. Die Komponisten kommen gewiss nicht ohne Sequenzen aus, da diese eins der besten musikalischen Bindemittel sind, aber wo sie nur als aufgesetzte „Schusterflecke" wirken oder die Sache gar nur zwecklos hinziehen, wie das manchmal bei Paderewski zu sein scheint, da sind sie unbedingt vom Übel.

Arthur Nikisch vermittelte die Sinfonie mit bewunderungswürdiger Einfühlung in ihre zweifellos vorhandenen Schönheiten und holte, ihre Schwächen mit kluger Hand glättend, mit seinen Mannen heraus, was herauszuholen war. Hatte das Werk in der Generalprobe bei einem Teil der Zuhörer Widerspruch, beim andern Beifall erweckt, so gestaltete sich die Abendaufführung zu einem Achtungserfolg für den Komponisten. Die vorausgehende Ouvertüre zum Sommernachtstraum wurde in ihrer romantischen

Traumherrlichkeit geradezu unvergleichlich wiedergegeben. Nur die paar ersten Holzbläsertakte hätten noch schemenhafter klingen können.

Und nun noch ein Wort über den Klavierspieler Paderewski. Vor ihm muss auch die schärfste Kritik die Feder sinken lassen. Man kann sich gewiss die romantische Seite Chopins verhaltener, traumhafter gespielt denken, aber von keinem unserer grössten Dolmetscher des polnischen Komponisten wird er in der rhapsodisch improvisierenden und dabei doch wohlgezügelten Ausdeutung übertroffen werden können. Sein Anschlag ist geradezu silberglitzernd, seine Auffassung von vornehm überlegener Art. Die Zuhörer erklatschten sich nicht weniger als sechs Zugaben.

—n—



Arnold Schönbergs „Gurrelieder"

Uraufführung in Wien am 27. Februar

Das „Ereignis" der Woche ist die Uraufführung von Arnold Schönbergs „Gurreliedern" durch den „Philharmonischen Chor" unter Leitung seines Dirigenten F. Schreker am 23. Februar abends. Von „Uraufführung" kann man hier freilich nur bezüglich des vollendeten Ganzen sprechen. Die erste Hälfte des schon 1900 komponierten Werkes wurde bereits 1910 durch den „Verein für Kunst und Kultur" (früher Ansorge-Verein) hier aufgeführt. Allerdings nur mit Klavier, die seither vollständig durchgeführte Orchestration hörte man auch bezüglich des ersten Teiles erst am letzten Sonntag. Da ich nicht weiss, ob den Lesern die stoffliche Bedeutung der Gurrelieder bekannt, sei vor allem kurz bemerkt, dass Gurre der Name einer am Meeresstrand gelegenen Burg ist, vor und welcher der dänische Dichter J. P. Jacobsen sich einige hochdramatische (mehr aber wohl hochsymbolisch gedachte) Szenen abspielen lässt, mitunter auffallend an Wagners „Tristan" und die in dieser Liebestragödie ausgesprochene Todessehnsucht anklingend, wobei freilich die handelnden Personen mehr oder minder als Schemen erscheinen und eigentlich nur (selbst in der deutschen Übersetzung von Rob. F. Arnold) die Bilderpracht der blühenden Sprache fesselt.

Rein musikalisch genommen erscheinen mir die „Gurrelieder" als das beste, bedeutendste Werk, das Schönberg geschrieben, stammen sie doch aus der gesünderen Zeit des heute so viel umstrittenen Sezessionisten (richtiger: Anarchisten!), da er noch nicht so absichtsvoll in Kakophonien wühlte, wie leider so oftmals später.

Wer den Stil des vielfach ja wirklich ergreifenden Sextetts Schönbergs „Verklärte Nacht" betitelt, kennt, hat auch einen Begriff von der Melodik, Harmonik und polyphonen Führung der bald darauf komponierten Gurrelieder, deren Hauptreiz im orchestralen Teil liegt, wo besonders die verschiedenen selbständigen Vor- und Zwischenspiele wirken. Und zwar als unbedingt poetisch gedachte landschaftliche oder auch rein seelische Stimmungsbilder, freilich unverkennbar mit Wagners Tristan- und Nibelungen-Farben gemalt — oder wenigstens untermalt. Auch der durchwegs deklamatorisch gehaltene vokale Dialog weist auf das höhere Vorbild des Sprechgesangs vom letzten Wagner. Aber die Wirkung, die Stimmung ist da, sie wäre noch grösser, wenn sich nicht in dem über $1^1/_2$ Stunden dauernden ersten Teile alles in gar so langsamem Tempo fortbewegte, was bekanntlich auch in Schönbergs bald darauf geschriebener sinfonischer Dichtung „Pelleas und Melisande" (an die man in den Gurreliedern auch häufig erinnert wird) gar so ermüdet.

Nur als ein Fragment kann der sogenannte zweite Teil der Gurrelieder gelten, einzig aus einem überdies kurzen Monolog des problematischen Helden Waldemar bestehend. Hier auch das Tempo breit und sich nur zuletzt etwas belebend.

Dagegen kommen nun im dritten Teil, wo erst die Chöre — zuletzt sehr kunstvoll viergeteilt — eintreten, ungeahnte Überraschungen. Schon die realistische, kühne, schneidige Orchesterschilderung der „Wilden Jagd" zu Anfang wirkt nach den bisher gehörten monotonen Adagio-Sätzen förmlich erfrischend, weiterhin wird der Komponist in dem kraftvollen Männerchor (sich hier mehr dem „Holländer"-Stil Wagners anschliessend) fast melodisch-populär, bis er endlich in dem kunstvoll doppel-kanonisch gebildeten, viergeteilten, gemischten Schlusschor (unterstützt von der ganzen Macht des modernen Orchesters) eine gewaltige Klangwirkung gewinnt, die dem Werke den imposantesten Abschluss sichert und so glänzend herausgebracht, wie diesmal unter F. Schrekers begeisternder Leitung vom Wiener Philharmonischen Chor verstärkt durch den Kaufmännischen Gesangverein, nirgends ihren unmittelbar zündenden Effekt verfehlen dürfte. Ich hatte etwas so kraftvoll-gesundes, elementar einschlagendes von dem neuerdings oft so peinlich gesuchten, dissonanzenseligen Grübler Schönberg gar nicht erwartet.

Hauptsächlich diesem brillanten Schluss, wie überhaupt der belebenden Wirkung des ganzen dritten Teiles verdankten die „Gurrelieder" bei ihrer jetzigen Uraufführung einen entschieden durchschlagenden Erfolg, der sich zwar äusserlich durch die stürmischen Hervorrufe Schönbergs schon nach dem ersten Teile einstellte, hier konnte man aber die skeptische Stimmung des unbefangenen Publikums von der sich ihren frenetischen Enthusiasmus autosuggerierenden, geschlossenen Wiener Schönberg-Gemeinde gar wohl unterscheiden.

Die Uraufführung als solche verdient uneingeschränktes Lob. Die Seele des Ganzen war natürlich der ausgezeichnete Dirigent F. Schreker, der ja neuerdings auch als Komponist ähnliche Pfade zu verfolgen scheint wie wenigstens der frühere Schönberg.

Chor und Orchester — letzteres das Nedbalsche der „Wiener Tonkünstler" — erschienen geradezu musterhaft einstudiert, zogen auch — besonders zuletzt — die Hauptaufmerksamkeit auf sich, während die Solisten — Damen Winternitz-Dorda, Marie Freund, Herren H. Nachod, A. Boruttau, A. Nosalenicz mit wahrer Todesverachtung für ihre wesentlich deklamatorischen, im landläufigen Sinne undankbaren Partien eintraten und Prof. Ferd. Gregori ein unmittelbar dem Schlusschor vorangesetztes, die Wirkungen des Herbstwindes schilderndes, sehr hübsch stilisiertes (auch im Orchester tonmalerisch fein illustriertes) Melodram ausdrucksvoll-warm sprach.

Möge der sensationell-glänzende Erfolg — sich zuletzt in zahllosen Hervorrufen aussprechend — doch den jetzt so sehr in wüsten unmusikalischen Irrgängen verrannten, von Haus aus unbedingt talentvollen Komponisten zu seiner früheren natürlicheren Schaffensart zurückführen. In diesem Sinne hätte man der jetzigen bedeutsamen „Uraufführung" als Motto den Anfang des schönen Brahmsschen Liedes vorsetzen können: „O fänd' ich doch den Weg zurück!"

Prof. Dr. Theodor Helm

Die Partitur zu den „Gurreliedern", der Klavierauszug und ein Führer (beide von Alban Berg) sind im Verlage der „Universal-Edition" in Wien erschienen.



P. Mascagnis „Isabeau"

Erstaufführung in der Wiener Volksoper

Der in Vorführung von Novitäten unermüdliche Direktor der Wiener Volksoper Rainer Simons hat nun sein Publikum am 1. März auch mit Mascagnis dramatischer Legende „Isabeau" bekanntgemacht. Das zuerst 1911 in Buenos-Ayres italienisch (Text von Illica) gegebene dreiaktige Werk erlebte nun in Wien gewissermassen seine „Uraufführung" in deutscher Sprache (Text von R. Cahn-Speyer). Der Erfolg war leider ein im Wesentlichen negativer, höchstens biographisch dadurch interessant, dass die Oper so recht die stilistische Dekadenz, den gänzlich geschwundenen Nimbus des einst so vergötterten Schöpfers der „Cavalleria rusticana" offenbarte. Freilich erscheint schon die textliche Bearbeitung der sich an den englischen Ort Coventry knüpfenden Godiva-Sage halb verunglückt. Aus der Lady Godiva, welche auf Geheiss ihres harten Gatten nackt durch die Strassen von Coventry reiten musste, um den Ort von schweren Auflagen zu befreien, ist bei Illica die keusche Königstochter Isabeau geworden, der aber ihr Vater die ominöse peinliche Bedingung auferlegte, weil sie von keinem Freier wissen wollte. Nun vollzieht sich der bedenkliche Ritt bis ganz an sein Ende ziemlich harmlos, indem die Bürger diskret die Fensterläden schliessen, so dass die Prinzessin, nur mit ihrem Goldhaar bekleidet, ungenert den königlichen Befehl ausführen kann. Aber ganz zuletzt läuft ihr der im Wald erwachsene blutjunge Foscolo, eine Art reiner

Tor, in den Weg und kann den Blick von der reizenden Erscheinung nicht abwenden. Er wird darob verhaftet und soll für seine frevelhafte Neugier zunächst geblendet, dann geköpft werden. Aber Isabeau selbst beschliesst ihn zu retten, indem sie dem Vater ihre plötzlich zu Foscolo erwachte Liebe bekennt, dem sie nun zum Altar folgen will. Leider zu spät, denn das aufgeregte Volk hat inzwischen Foscolo erschlagen, worauf sich Isabeau nun auch den Tod gibt. Der entscheidende Fehler des Textbuches besteht darin, dass der Prinzessin Monna-Vanna-Ritt einfach hinter die Szene verlegt wird. Nur aus der erotisch verzückten Mimik des unglücklichen Foscolo, der zuletzt sogar Blumen auf die unsichtbar bleibende Schöne streut, mag man erraten, was draussen vorgeht. In Herrn Illicas Darstellung wissen die handelnden Personen nicht das geringste Interesse einzuflössen.

Und mit Mascagnis Partitur steht es nicht viel besser. Abgebrauchte Phrasen statt echter, origineller Melodien, gezwungene, verstandesmässig ausgeklügelte Harmonien, Rhythmen, Klangeffekte, im besten Falle die fleissige, aber hier meist recht mühselige Arbeit eines bühnenkundigen Routiniers, dessen ursprüngliches, Kenner und Laien faszinierendes südliches Feuer nur in dem grossen Schlussduett noch einmal momentan überraschend auflodert, leider viel zu spät, um mit der bisher durch puppenhafte Vorgänge und rein konventionelle Musik ausgestandenen Langeweile zu versöhnen. Der zuletzt doch etwas lebhaftere Beifall dürfte wohl hauptsächlich der im Ganzen gelungenen Darstellung gegolten haben, aus welcher vor Allem Kapellmeister Anderieths sichere und temperamentvolle Führung des orchestralen und vokalen Ensembles, sodann von Einzelleistungen jene der stimmbegabten und warm empfindenden Frau Lefler (Titelrolle), davon etwas abstehend, doch noch immer ganz annehmbar Herrn Zieglers Foscolo, Herrn Dr. Schippers König hervorzuheben wären. Dagegen blieben Regie und Ausstattung unter Erwartung. Direktor Simons dürfte eben um einen längeren Verbleib der problematischen Novität sich in Vorhinein nicht sonderlich bemüht haben.

Prof. Dr. Th. Helm



Londoner Spaziergänge

Der Rosenkavalier in der Royal Opera, Covent Garden — Gustav Mahlers Siebente — Ein violinistischer Sonderling — Das Pariser Geloso-Streichquartett — Moderne Konzert-Experimente — Dämmerstunden-Konzerte — „Oh, Oh, Delphine" aus Amerika.

Eines steht fest: Rich. Strauss ist der Mann, der unsere Bewunderung herausfordert — er zwingt sie uns förmlich ab. Nicht etwa, als ob seine musikalischen Motive absolut neue Verkündigungen wären; nicht etwa als ob seine Ideen ganz neuen Bahnen zustreben würden, nicht etwa das Tiefsinnige in seinen Opern-Aspirationen. Nein — einfach seine Virtuosität, seine souveräne Beherrschung in der orchestralen Behandlung der jeweiligen Situationen fordert unsere Begeisterung heraus. „Da unten" wo man malt, dort liegt die Kraft des schaffenden Strauss. Je mehr wir dieser musikalischen Illustration folgen, umsomehr wirkt Straussens Musik auf uns ein, denn nur ein Meister vermag sein Orchester so zu behandeln. Ich hatte bei ungemein aufmerksamem Hören das Gefühl, dass wenn Strauss nicht die Musiker-Laufbahn gewählt hätte, er vielleicht ebenso bedeutend als Maler geworden wäre. Und dennoch, welch' merkwürdige Mischung von Stilarten, welche Überraschungen im Verlaufe des Abends! Wagner „natürlich" leitet ein, und nicht lange haben wir zu warten, bis sich Mozart meldet, der merkwürdigerweise im Gefolge Lortzings kommt. Maillart und Bizets Eigenarten begleiten uns im Verlaufe der Oper. Doch nicht allzulange weilt unser moderner Meister in Gesellschaft dieser Herren. Sein quellender Geist, seine exquisiten Mittel mengen sich alsbald in das Getriebe der untermalenden Melodien, und wir geniessen einen neuen Strauss — neu insoweit, als er ein Werk schuf das absolut keinen ähnlichen Vorgänger hatte und das Strauss zum ersten Male seit seinem Erscheinen als Opernkomponist als wahrhaften Opernvirtuosen von höchster Bedeutung hinstellt. Noch glaube ich einer Stilgattung erwähnen zu müssen, die, vermöge ihrer reizenden Melodik wesentlich zu dem enormen Erfolg beitrug, den das Werk hier erlebte. Der Wiener Johann hat sich beim Deutschen Richard als Gast anmelden lassen und der Besuch brachte reizende Walzerthemen, die wie edelduftende Veilchen im Werke zerstreut liegen. Damit hat Strauss hauptsächlich die Herzen der Engländer erfreut. Bei einer früheren Aufführung sass das englische Königspaar sichtlich entzückt da und liess im Zwischenakt Herrn Thomas Beecham zu sich befehlen, um ihm zu danken für den grossen Genuss den ihnen das neue Werk bereitete. Die Besetzung war erstklassig. Die Damen: Brügelmann, Aline Sanden, Claire Dux, Elsa Jülich und A. Gura-Hummel boten jede in ihrer Weise ganz Vorzügliches in Gesang und Spiel. Paul Knüpfers Baron Ochs kann kaum überboten werden. Hier stand wieder einmal ein ganzer deutscher Künstler vor uns. Er erinnert lebhaft an den Wiener Hofopernsänger Scaria — an Scaria den Unvergesslichen in Stimme und Gesten. Hermann Wiedermann als Faninal und Hans Bechstein als Valzacchi vervollständigten ein vornehmes Ensemble. Der Dirigent, Herr Schilling-Ziehmsen schien das Werk im kleinen Finger zu haben und leitete mit Feuer und absolutem Können. Der Rosenkavalier ist über Nacht populär geworden und die projektierten acht Vorstellungen sind bereits alle ausverkauft. Es gibt also doch auch eine prosperierende Winteroper im Covent-Garden, sagen unsere grossen Tageszeitungen. Jawohl. Doch muss Hammerstein schön ruhig in Amerika bleiben und die Anziehung aus Deutschland kommen. Und wenn diese Attraktion in einem neuen Werk von dem Kaliber eines Rosenkavaliers besteht, dann — „gibt es einen guten Klang". Thomas Beecham gebührt unser Dank und unsere wärmste Anerkennung für die Vermittlung des reizenden Rosenkavaliers!

Gustav Mahlers siebente Sinfonie ist keine Sinfonie. Er ist ein schreckenvolles Konglomerat von Programm-Musik oder Musik, die sich für melodramatische Effekte etwa anpassen liesse, oder vielleicht sollte ich sie am richtigsten als zerissene Sinfoniemusik bezeichnen. Das eigentlich sinfonische Element, die hohe Bedeutung der sinfonischen Form, mit welcher ein modern klassisches Werk ausgestattet sein soll, ist hier kaum zu erkennen. Mahler war eben kein Sinfoniker. Nur sporadisch, wie am Ende des ersten Satzes, erhebt sich die Musik zu einer gewissen Höhe, von wo aus der Geist des Komponisten leuchtet. Allein ein Werk, das achtzig Minuten Aufführungszeit beansprucht, kann den Hörer mit einigen Minuten ehrlichen Genusses kaum entschädigen. Im dritten Satze geht es lustig zu! wie man in Wien sagen würde. Hier verwendet Mahler Mandolinen, Guitarre und das verpönteste der verpönten Instrumente: das Banjo. Soll das etwa zur Erhöhung der Klangeffekte dienen? Wir glauben kaum. Es war ein gewaltiger Irrtum des ehrgeizigen Komponisten. Diese zirpenden Instrumente sind nicht dafür da, um Effekte in Sinfonien zu erhöhen; man belasse sie ganz ruhig den Gondolièren auf den Lagunen. Dort „klingen" sie und für dort sind sie erfunden und fabriziert worden. Sir Henry J. Wood mit dem Queens Hall Orchester gab sich alle erdenkliche Mühe, das Werk entsprechend herauszubringen. Doch es war vergebliche Mühe — das Werk versagte ganz entschieden und dürfte kaum jemals wiederholt werden.

Herr Alexander Sebald, ein in London unbekannter Geigenvirtuose, kam aus Paris herüber, mit der gewiss edlen Absicht, Sensation machen zu wollen. Derartige Willensäusserungen sind nicht mehr ganz neu in London. Andere haben das schon vor Herrn Sebald versucht. Der Künstler wählte als Vortragsstücke: vierundzwanzig Caprices von Paganini — unbegleitet! Wenn ich hier eine Metapher gebrauchen dürfte, würde ich sagen, dass der herrliche Bechsteinflügel errötete, als es bekannt wurde, dass seine Dienste dermalen nicht gebraucht werden sollten. Für ein Londoner Konzert-Publikum hat ein derartiges Violin-Recital eine gewisse Anziehungskraft. Es liegt in dem „Unternehmen" ein gewisser Sport, dem man sich hier nicht verschliessen kann. Und so kam es auch, dass der Bechstein-Saal gut gefüllt aussah. Sie kamen alle zumeist aus Neugierde und schienen von dem Resultat nicht sehr entzückt zu sein. Nach Absolvierung des ersten Dutzend — Austern hätte ich bald geschrieben, statt Capricen — schien das Publikum mehr als genug zu haben. Doch der mutige, ja waghalsige Geiger gab noch das restliche Dutzend, mit erheblichem Kraftaufwand. Schade, dass der wirklich begabte Virtuose diesmal seine Kunst nicht in einen dankbareren Dienst stellte!

Eine andere Pariser Spezialität war das Geloso-Streichquartett, das im gleichen Saale zum ersten Male hier konzertierte. Die Herren sind prächtig eingespielt und hatten bedeutenden Erfolg vor einem vollen Saal. Monsieur Albert Geloso ist ein geborener Quartett-Führer. Sein musikalischer Instinkt steht auf hoher Stufe und sein Spiel atmet echt

französische Schule. Das Programm umfasste die Streichquartette von César Franck in D moll, von Schumann in A dur und eine Novität für London: B. Holländers zweites Quartett. Die beiden ersten Werke hatten den vollen Enthusiasmus erschöpft. Holländers Werk, trotz gediegener Arbeit, musste naturgemäss unter den Umständen etwas leiden.

Scriabines „Prometheus", eine sinfonische Dichtung von sehr fraglichem Wert, wurde zum ersten Male durch das Queens Hall Orchester unter Sir Henry J. Wood aufgeführt. Das ungewohnte, gesuchte und grösstenteils befremdende dieser russischen Musik gab die Veranlassung, das Werk in diesem Konzert zweimal zum Vortrag zu bringen. Nach dem ersten Hören sahen sich die Leute fragend an. Niemand, mit (Einschluss der Kritiker) schien verstanden zu haben, was er hörte. Da kam der famose Geiger Carl Flesch und spielte Beethovens Violin-Konzert mit dem vollen Aufgebot seines reichen Könnens und erntete allgemeinen und lauten Beifall. Nun kam der kritische Moment. Scriabine zum zweiten — und hoffentlich letzten Mal. Das Experiment scheiterte in schmählicher Weise. Beim zweiten Vorspielen, wusste das Publikum, was ihm bevorstand und flüchteten sich die meisten so rasch als irgend möglich aus dem Saal. Derartige Neuerungen, die eigentlich nur in das Reich der Experimente gehören, die ein williges Publikum eher verwirren als belehren, sollten unbedingt unterbleiben. Wenn ein Werk zur Aufführung gebracht wird, das angenommenerweise beim ersten Anhören nicht gut aufgefasst werden kann, dann setze man es auf das Programm eines nächsten Konzertes. Doch Scriabines „Prometheus" ist ein absolut verdorbenes Gericht, das selbst ein mehrmaliges Hören nicht verdaulicher macht.

Twilight-Concert — Dämmerungs-Konzert nennt sich die neueste Spezialität unserer Konzerterrungenschaften. Der Erfolg der eingeführten Mittags-Konzerte hat höchstwahrscheinlich das Inslebenrufen dieser Konzerte möglich gemacht. Um 4 Uhr 45 Minuten fand das erste dieser Spezialitäten-Konzerte statt und versammelte einen überraschend vollen Saal. Madame Liza Lehmann, die brillante englische Komponistin mit deutschem Namen, führte mehrere ihrer neuen Gesangsquartette und Lieder auf, die alle wohlverdienten Beifall fanden. Nach dem äusseren Erfolg zu schliessen, dürften diese Dämmerstund-Konzerte einen Platz in unsere ständigen Konzertunternehmungen einnehmen. Noch sei hier erwähnt, dass Liza Lehmann sich mit ihrem Lieder-Zyklus „In a persian Garden" einen Namen als Komponistin gemacht hat.

Eine von Amerika importierte Komische Oper, die zwar eher dem Operettengenre hinneigt, nennt sich „Oh Oh Delphine". Das wäre ja an und für sich nicht so schlimm. Der etwas verworrene Text, ist nach der französischen Farçe „Villa Primrose" des George Beer und Marcel Guillemaud von Mac Lellan, die Musik von Ivan Caryll. Selbst mit dem englischen Übertragungs-Dämpfer ist der Text viel zu sehr französich geblieben, um dem etwas rigorosern englischen Geschmack zu entsprechen. Ivan Caryll ist eine alte und wohlbewährte Hand im Niederschreiben von flotten Melodien. In der „Delphine" hatte er wohl nicht viel Neues zu sagen gewusst; doch überragt die Musik turmhoch das, wie bereits erwähnt, ziemlich frivol geratene Sujet. Die Ausstattung im Shaftesbury Theater war das Herrlichste, das man je in London auf diesem Gebiete sah. Die mit grossem Raffinement hergestellten Pariser Toiletten trugen das ihrige dazu bei, die Schaulust zu erhöhen und Direktor Courtneidge wartet jetzt mit Ungeduld die zwanzigtausend Pfund Sterlinge vor Allem hereinzubekommen, die für die Produktion der „Delphine" gespendet wurden. Heinrich Laube sagte einst: „Man muss, wenn man ein Stück ausstattet, das Geld zum Fenster hinauswerfen, damit es bei der Tür „zurückkommt"! — Vederemo! —

S. K. Kordy

„Die vernarrte Prinzess"

Ein Fabelspiel in 3 Aufzügen von O. J. Bierbaum, Musik von Oskar von Chelius

Aufführung am 8. März in Braunschweig

Dem Werk widmet der Herzog-Regent eine besondere Gunst: 1904 liess er es in Schwerin aufführen, im nächsten Jahre wurde es als Festvorstellung zu Ehren der Königin-Witwe von Italien im Wiesbadener Hoftheater und gestern im hiesigen zum erstenmal gegeben. Der Rahmen war glänzend, das Herzog-Regentenpaar, die Grossherzogin von Mecklenburg-Schwerin, Prinz Heinrich XXX. Reuss j. L. mit Gemahlin, der Komponist, General und Flügeladjutant des Kaisers, sowie auswärtige Kritiker und Bühnenleiter wohnten der gelungenen Wiedergabe bei.

Der Dichter erweist sich hier als symbolistischer Impressionist vom reinsten Wasser: er schildert mit der grössten Genauigkeit einzelne Farben und Bilder, um zu beweisen, dass das wahre Lebensglück ebenso wenig in wehmutsvoller Selbstquälerei, als in kaltem, herzlosem Glanze, sondern in heiterm Sinn inmitten schöner Natur beruht, das ist also die Forderung Nietzsches „Lernt lachen!" oder Goethes:

„Doch das grösste Glück im Leben
Und der reichlichste Gewinn
Ist ein guter, leichter Sinn."

Für dramatische oder musikalische Bearbeitung eignet sie sich durchaus nicht, weil der Beweis nach mathematischem Muster erst zweimal indirekt, dann direkt geführt wird, um die Richtigkeit des Grundsatzes zu erhärten. Jeder Akt setzt also von neuem ein und schliesst die logische oder psychologische Entwicklung aus, verweilt auch zu lange bei den Auseinandersetzungen, sündigt also gegen Solons Regel: Nichts zu viel! Die Bezeichnung „Fabelspiel" deckt, erklärt, entschuldigt alles, die Handlung streift nicht einmal die Wahrscheinlichkeit; es erübrigt sich also, näher auf sie einzugehen.

Eine starke Musikernatur könnte einzelne offensichtliche Schwächen und Mängel des Textes verdecken. Zu diesen gehört der Komponist aber nicht, als Eklektiker arbeitet er noch mit den geschlossenen Formen der alten Oper, einzelne Erinnerungsmotive erinnern aber auch an Wagners Grundsätze, er trägt also auf beiden Schultern. Gute Bekannte grüssen auf Schritt und Tritt, der Schattentanz aus Meyerbeers „Dinorah", schmachtende Mazurken Chopins und Wiener Walzer scheinen besonders bevorzugte Vorbilder gewesen zu sein, manchmal glaubte man Viktor Nessler redivivus zu hören. Die blutleeren Helden erweckten keinerlei Teilnahme, weder die melancholische Prinzessin, die von einem Seher geheilt werden soll, noch der Narr, in den sie vernarrt ist, und der als schmachtender, unglücklicher Liebhaber seinen Beruf verfehlt hat, deshalb ebenso wirkt wie ein grinsender Leichenbitter oder ein weinender Soldat. Der König gehört zu denen, die Uhland mit einem Satz köstlich zeichnet: „Erwischt man noch den vierten, so ists ein Kartenspiel". „Das Schloss am Meer" dieses Dichters scheint Vorbild des Schauplatzes gewesen zu sein; denn es wird ebenfalls in zwiefacher Beleuchtung, im Nebel und Sonnenschein, dargestellt.

Albine Nagel, die Herren Sengstock, Spies und Bodmar setzten ihre ganze Kraft ein, um dem Werk möglichst grossen Erfolg zu sichern, Mühe und Kosten waren aber umsonst, als Ausstattungsstück wird es möglicherweise einige Zeit das Leben noch fristen. Herr Hofkapellmeister Hagel hatte die Wiedergabe vorzüglich vorbereitet, Herr Oberregisseur Dr. Waag in den Bühnenbildern sich aber nicht streng an die genauen Vorschriften des Dichters gehalten. Die Hauptdarsteller wurden nach den beiden ersten Akten je zweimal, nach dem dritten fünfmal gerufen.

Ernst Stier

Rundschau

Oper

Berlin Die Theaterwoche stand im Zeichen von Gastspielen. In der Hofoper hörten wir als Carmen Frl. Emma Vilmar aus Essen, die bereits in einigen kleineren Rollen gastiert hatte. Sie gab eine bemerkenswerte Darstellung der in vielen Auffassungen möglichen Partie. Ihre Carmen ist eine Lebedame, die gelegentlich längerer Liebe fähig und nicht gar zu spielerisch mit Männern ist. Gewöhnlichkeit und Flachheit vermied sie glücklich und formte auf diese Weise ein interessantes Rasseweib, deren natürlichem erotischem Trieb die Männer ebensowenig widerstehen können wie sie einem starken Kerl. Gesanglich haperte es aber noch auffällig. Die Stimme hat noch keine rechte Basis, auf der das an sich gute Material sicher steht. Im ersten Akt litt sie unter ziemlicher Nervosität, im zweiten wurde es besser. Im dritten Akt aber bemerkte man bei der Kartenszene zum ersten Male, was aus der Stimme werden kann, und auch im letzten bestand sie recht gut. Aber im ganzen ist die Künstlerin für eine so grosse Bühne wie die der Hofoper noch nicht reif. Den Zuniga sang Raimar Poppe

recht und schlecht, wie ein zuverlässiger, routinierter Mann einer mittelgrossen Bühne. In der nicht gerade ausschlaggebenden Partie des Remendado trat Herr W. Gombert aus Mainz auf, der möglicherweise ein annehmbarer Sänger ist. Ein sicheres Urteil würde über ihn aber erst nach der Durchführung einer grösseren Partie möglich sein.

Da wir keine Sängerin für die Rolle der Zerbinetta haben — Frl. Hempel beglückt gegenwärtig Dollarika — gastierte in dieser Rolle Frau Francillo-Kaufmann aus Hamburg. Sie beherrscht die Partie mit vortrefflicher musikalischer Sicherheit. Mit der berüchtigten Hals- und Beinbruchkoloraturarie wurde sie verblüffend gut fertig, so dass sie sehr berechtigten Beifall bei offener Szene damit einheimste. Sie wird noch einige Male als Zerbinetta auftreten. Wer dann diese Rolle gastweise übernimmt, steht noch nicht fest.

H. W. Draber

Krefeld Am Stadttheater hatten wir eine Uraufführung: „Die Glocken von Plurs" von Ernst H. Seyffarth, einem geborenen Krefelder, der z. Zt. als Professor in Stuttgart lebt. Der Stoff behandelt die Geschichte und Sage der durch einen Bergsturz verschütteten Stadt Plurs in Südtirol; das Libretto ist sprachlich und szenisch sehr geschickt von Koch nach einer Novelle von Pasqué zusammengestellt. Die Musik ist sowohl hinsichtlich der malerischen Erfindung als auch in satztechnischer Hinsicht blühend und klangschön. Jedoch fehlt der zündende dramatische Funke, jener geniale Schmiss, der bedingungslos die Hörer fortreisst. Auch ist die Instrumentation nicht südländisch farbenprächtig genug, sondern hält sich mehr im Rahmen eines massvollen Oratorienstils. Sehr wohlklingend und geschickt gesetzt sind die Chöre und polyphonen Ensembles, die überhaupt das Wertvollste an dem Werke sind. Die Aufnahme der Neuheit war sehr warm, was nicht zum geringsten Teile auf die vortreffliche musikalische Wiedergabe unter Kapellmeister Curt Cruciger zurückzuführen war. Die szenische Darstellung liess auf unserer Bühne manchen Wunsch offen; zweifellos wird eine bessere Inszenierung der im Bergesinnern spielenden Szenen sehr viel zum grösseren äusseren Erfolge des Werkes beitragen.

Von anderen wohlgelungenen Aufführungen unseres Stadttheaters nenne ich den „Schmuck der Madonna" von Wolf-Ferrari und „Die Walküre" und „Die Meistersinger" von Wagner. Mit dem Bau des neuen Stadttheaters am Ostwall wird bald begonnen werden; die nötigen Gelder (8 Millionen) sind zusammen. Ein schönes Zeichen für den Opfersinn unserer musikliebenden Bürgerschaft ist die Tatsache, dass in verhältnismässig kurzer Zeit annähernd ³/₄ Milionen durch freiwillige Stifter für den Theaterneubau gezeichnet wurden.

Carl Pieper

Konzerte

Aachen Zunächst dürfte es nicht unwesentlich sein, festzustellen, dass der Wechsel in der Leitung unserer städtischen Musikaufführungen entgegen mannigfachen Befürchtungen bis jetzt keine Enttäuschungen brachte. Auf instrumentalem Gebiet war das ja schon nach kurzer Zeit zur Gewissheit geworden und des Herrn Musikdirektors Busch vorzügliche Eigenschaften als Orchesterdirigent werden durch jedes neue Konzert in erfreulichster Weise bestätigt. Bezüglich der Chorleistungen kann es Herrn Musikdirektor Busch aber zunächst nicht anders gehen als Herrn Professor Schwickerath augenblicklich in München: d. h. er muss erst mit dem „vielköpfigen Instrument" des ihm unbekannten Chors verwachsen, um das aus ihm herauszuholen, was in ihm steckt; und dabei hat Buschs Vorgänger den unleugbaren Vorteil auf seiner Seite, ausser der Spezialbegabung für Chorleitung auch noch eine 25jährige Praxis hinter sich zu haben, und das bedeutet viel! Aber — und das ist recht wichtig — da der Chor gern unter seiner Leitung singt, und die musikalische Qualität des Dirigenten über jeden Zweifel erhaben ist, so wird sich dieser enge Kontakt zwischen Chorleiter und Chor zweifellos vollziehen, vorausgesetzt, dass uns Busch einige Zeit hindurch erhalten bleibt. Händels „Messias" stellt keine übermässig grossen Anforderungen, und man kann der Gesamtleistung, soweit sie vom Dirigenten abhängt, nur Achtung zollen. Die Solisten: Frau Elfr. Goette (Berlin), Schmedes (Berlin), vor allem aber Frl. Stapelfeld (Berlin) als Altistin und Herr van Hulst aus Amsterdam in der Basspartie taten ihre volle Schuldigkeit. Herr Kleinpaul aus Hamburg am Cembalo (alias Flügel) der Chrysanderschen Bearbeitung und Herr Stahlhut aus Aachen als Organist fügten sich geschickt dem Ensemble ein. Die originellen Don Quixote-Variationen von Richard Strauss fanden beim Publikum verhältnismässig wenig Verständnis: es ist aber auch keine leichte Aufgabe, in dieses geniale Chaos, dessen Solopartien durch den Solobratschisten Fischer und den Violoncellisten Konzertmeister Moth eine charakteristische Wiedergabe erhielten, eine dem Laien verständliche Klarheit zu bringen. Lag es nun an der Programmfolge, lag es an etwas anderem? Frl. Else Pfaff aus Köln, deren volle, sympathische Altstimme sonst in jedem Falle Befriedigung auslöst, kam in der Achilleus-Arie von Bruch nicht zu günstiger Wirkung: die ganze Nummer fiel ab. Und nun Mahlers Cmoll-Sinfonie! Da könnte man allein eine Broschüre darüber schreiben. Neben schönen, poetisch und weich empfundenen Partien finden sich mit und ohne Berechtigung (wenigstens erscheinen sie dem Hörer teilweise auch unmotiviert!) die greulichsten Kakophonien. Überhaupt verlangt man im ersten Satz, der wie eine Kiste voller Themen anmutet, dringend nach einem erläuternden Programm. Der zweite Satz ist wunderbar schön, während die dritte Abteilung endlose Längen aufweist, von denen übrigens sämtliche Sätze nicht frei sind. Einige geradezu einzig, fast überirdisch wirkende Chorstellen und zumal Choreinsätze neben anderen eingestreuten instrumentalen Schönheiten wirken in ihrer Umgebung um so erfreulicher. Von überwältigender Pracht, Macht und Eindrucksfähigkeit ist der Schluss der Sinfonie, in der neben dem rastlos arbeitenden Orchester, dem Chor und der gewaltig brausenden Orgel Frl. Pfaff und Frau Alma Brunotte aus Hannover in Kraftleistungen miteinander wetteifern mussten.

Mendelssohns Fingalshöhle, die an der Spitze des 3. Abonnements-Konzerts stand, war poetisch aufgefasst und recht sauber gespielt. Gut abgetönt erschienen Schumannsche und Brahmssche a cappella-Chöre. Der Solist Herr Kapellmeister Dietrich aus Aachen gewann dem ungarischen Konzert von Joachim infolge seiner vorzüglichen technischen Eigenschaften Glanz und Bravour ab, kam aber im letzten Satz in ein Tempo, das Joachim selbst — wenigstens nach dessen eigenem Vortrag zu urteilen — als überstürzt bezeichnet haben würde. Die Orchesterwerke von Brahms gehören unstreitig nicht nur zu den Lieblingen unseres neuen Musikdirektors, sondern auch zu den Kompositionen, die „ihm gut liegen": er dirigiert sie auswendig und beweist, dass er sich mit ihren intimsten Feinheiten bekannt gemacht hat. Das Orchester spielte die Ddur-Sinfonie mit herzerquickender Frische und Liebenswürdigkeit. Hoffentlich kommt nun nach langjähriger Pause auch die Fdur-Sinfonie endlich einmal wieder an die Reihe!

Neu war in Aachen die lustige Ouvertüre von Weingartner, leider hörte ich sie nicht, aber Fachleute und Laien gaben sämtlich entweder ungünstige oder doch sehr zurückhaltende Urteile ab, und fast jeder fand Banalitäten. Das Violoncello-Konzert von Dvořák, dessen sich Herr Prof. Grümmer aus Wien mit hohem künstlerischem Verständnis angenommen hatte, zeigt viele Schönheiten. Peter Tschaikowskys „Francesca da Rimini" wurde zu einer Glanzleistung des Dirigenten und des Orchesters, das die schauerliche Dramatik dieses meisterhaft instrumentierten Tongemäldes gleich den unvergleichlichen lyrischen Partien mit einer verblüffenden Virtuosität versinnlichte. Dass auch das Schicksalslied von Brahms wieder einmal gut aufgeführt wurde, ist dankbar zu begrüssen: es gibt eine Anzahl von Kompositionen, die man nicht oft genug hören kann, und nach meinem Empfinden ist das Schicksalslied eine von diesen.

Dem Andenken an Richard Wagner war das 5. städtische Abonnements-Konzert gewidmet, das zufällig auch auf den 13. Februar fiel. Eine feierlichere Einleitung als die mit der Trauermusik aus der „Götterdämmerung", unter dessen Klängen die sterbliche Hülle des Meisters zur letzten Ruhestätte geleitet wurde, war für diese Erinnerung an den 30. Todestag wohl kaum möglich, und sie setzte Dank ihrer ganz vorzüglichen Ausführung das Publikum in eine weihevolle Stimmung. Nicht minder charakteristisch wirkte die von verzweifeltem Trotz und sich aufbäumender Kraft strotzende und nachgrüblerischem Suchen und Welt- und Lebensverachtung durchwehte Faust-Ouvertüre, dieses Stück musikalischer Selbstbiographie aus der traurigen Zeit des Pariser Aufenthalts. In Herrn Modest Meuzinsky aus Köln hatte man für die „Rom-Erzählung" aus „Tannhäuser" einen hochdramatischen Sänger engagiert, bei dessen Vortrag man fast die fehlende Szene vergass. Dass Liszt an diesem Wagner-Gedenktag auf dem Programm vertreten war, berührte äusserst sympathisch in Anbetracht der menschlichen und künstlerischen Beziehungen dieser beiden Männer zueinander. Der 13. Psalm für Tenorsolo, Chor und

Orchester ist mit allen seinen Vorzügen und Schwächen ein echtes Kind seines Meisters, könnte aber durch ein paar zweckmässige Striche nur gewinnen. Anstelle des programmässigen Vortrags des Lisztschen Esdur-Konzerts durch den Pariser Pianisten Alfred Cortot wurde leider von dem Hofpianisten v. Stefaniai mit einem modulationsunfähigen Anschlag — ein Piano war nur mit linkem Pedal möglich — das unergiebige Adur-Konzert desselben Komponisten gespielt; die sehr bedeutenden technischen Aufgaben, die diese melodische „Klavier-Etüde“ stellt, waren den rein mechanischen Fähigkeiten des Virtuosen augenblicklich noch zu gering, denn er veranstaltete, zumal im Finale, einen musikalischen Wettlauf mit der Orchesterbegleitung, und zwar, da er Sieger blieb, nicht zu seinem Vorteil! Direktor Forchhammer

Berlin Generalmusikdirektor Richard Strauss brachte im siebenten Sinfonieabend der Königlichen Kapelle einen klassischen und einen neuklassischen Programmteil zur Aufführung. Wir haben sicherlich lange nicht in Berlin eine so entzückende Aufführung von Cherubinis Anakreon-Ouvertüre gehört. Die von den 18 ersten Violinen minutiös ausgeführten Terzensprungpassagen, die gegen das Ende hin auf- und niederwogen, hatten fast eine Art schwelgerischen Reiz. Es folgte Mozarts Jupiter-Sinfonie. Strauss schuf sie als Schicksalsstück nach. Das war wundervolle, reife Interpretationskunst, voll Liebe für das unendlich Künstlerische, voll vornehmer Erschliessung des rührend Menschlichen, das diese Sinfonie birgt. Berlioz fügte sich, nach der Pause, vortrefflich mit drei Sätzen aus der Romeo-Sinfonie an. „Romeo allein“ war ein einziges grosses Stimmungsbild, das durch die schwungvolle Musik des Festes bei Capulet leicht wieder an die Wirklichkeit angeknüpft wurde. Strauss, der sich so vortrefflich auf den Ausdruck des Sinnlichen in der Musik versteht, liess die folgende „Liebesszene“, wohl noch immer die reinste und schönste, die geschrieben worden ist (Tristan 2. Akt nicht ausgenommen), für mein Gefühl etwas zu menschlich erklingen. Ich hätte da gern etwas mehr von der kühleren Keuschheit der Berliozschen Muse gehabt. Eine fabelhafte Virtuosenleistung aber hörten wir in dem Fee Mab-Scherzo. Das ist ein Stück, das für unsere virtuose Hofkapelle wie geschaffen erscheint. Die Exaktheit des irrlichterierenden ersten Themas, und überhaupt die mustergültige saubere Rhythmik war vorbildlich zu nennen. Die Zauberklänge des Trios und die seltsamen Zaubersprüche, die die Hornbläser zu den flimmernden Geigen emporträumen, waren von packender Mystik. Wagners mit kolossalem Schwung, vortrefflicher Klarheit des Stimmgewebes und prächtigstem Wohlklang gespieltes Meistersinger-Vorspiel beschloss den Abend.

Im dritten Modernen Sinfoniekonzert, das der tüchtige Iwan Fröbe leitete, gelangten Max Oberleithners dritte Sinfonie und Debussys „Erwählte“ („La demoiselle élue“) zur ersten Aufführung in Berlin. Fröbe hat bereits vor einigen Jahren eine Sinfonie von Oberleithner dirigiert, die wenig Eindruck machte. Von der neuen kann man leider nur dasselbe sagen. Es ist alles sehr gut daran gearbeitet bis auf die Instrumentation, die fast dürftig genannt werden muss. Die Thematik ist weder reich noch interessant. Im Ganzen: viel Arbeit und wenig Wert. Das Werk Debussys ist für Frauenchor, Soli und Orchester gesetzt. Es scheint nicht aus des Komponisten neuerer Entwicklungszeit zu stammen. Oder sollte er sein Ganztonsystem aufgegeben haben und sich rückwärts entwickeln? Man bekam von der „Erwählten“ den ziemlich deutlichen Eindruck einer feinen, sinnigen, kultivierten Gesellschaftsdame. Ich bin aber nicht sicher, dass dies die Absicht des Dichters gewesen ist. Die Aufführung beider Werke war recht gut. Das Blüthnerorchester und der Klara Krauseschе Damenchor hätten gelegentlich exakter musizieren können.

Der Violoncellist Max Baldner dürfte bald weithin von sich reden machen. Mit so vorzüglicher musikalischer und technischer Ausrüstung, wie er sie besitzt, geben nicht viele junge Künstler ihr erstes Konzert in Berlin. Sein gut gepflegter, warmer, zartsinniger Ton besticht wie ein feines Mädchengesicht. Der starke Erfolg, den seine Leistungen errangen, kam durchaus an den rechten Mann.

Der Bruno Kittelsche Chor, der sich im vorigen Jahre um Draesekes Christus-Mysterium Verdienste erwarb, hatte für sein zweites dieswinterliches Konzert Felix Gotthelfs Vorspiel und Schlußszene des Mysteriums „Mahadeva“, Draesekes „Osterszene aus Goethes Faust“ und Constanz Bernekers „Krönungskantate“, alles Berliner Erstaufführungen, aufs Programm gesetzt. Das unerbittliche Schicksal hat es gefügt, dass Draeseke in der vorigen Woche verschied, und so wurde das Konzert zu einer Art Gedächtniskonzert für ihn. Herr Kittel stellte der Osterszene noch die Trauermusik aus Draesekes Symphonia tragica voran, wodurch eine gewisse Feierlichkeit eintrat, die während der Aufführungen eine starke Stimmung schuf. Gotthelfs Mahadeva ist ein rechtes Idealistenwerk, bei dessen Erschaffung der Dichterkomponist (das Buch wurde von ihm selbst nach Goethes Ballade „Der Gott und die Bajadere“ verfasst) sichtlich nur von der Dichtung getragen worden ist. Ein Draesekeschüler, basiert Gotthelf auf dem Wagner der Nibelungenzeit. Seine Arbeit ist ungemein sauber und von rühmenswerter Qualität in jeder Hinsicht. Nur tritt der Wagnersche Einfluss zu stark in den Vordergrund. Man vermisst eine eigene, mit der Gewalt der Dichtung entstandene Tonsprache, und das nimmt viel von der nachhaltigen Wirkung des Werkes weg. Die Draesekesche Osterszene lehnt sich auch reichlich deutlich an Wagner an, hat aber doch noch eine gewisse Selbständigkeit, die die Person des Komponisten fast immer durchblicken lässt. Das Werk machte, besonders in dieser Stunde, einen bemerkenswerten Eindruck auf die Zuhörer. Der prächtige Chorsatz klang berauschend schön. Wer von den heutigen Komponisten kann dem Dahingeschiedenen in dieser Hinsicht das Wasser reichen? Musste auch der bitterste Neider bei den beiden besprochenen Werken zugeben, dass zum mindesten das Streben ein vornehmes, hohes und künstlerisches gewesen ist, so kann er diese Anschauung bei Bernekers Kantate sicher nicht aufrecht erhalten. Das ist böse Effektmusik, aus einem pathetisch mit Pauken- Drommeten- und Orgelklang aufgebauschten Patriotismus entstanden. Es ist ganz unpersönlich im Stil, bitter epigonistisch-mendelssohnisch und von einer innerlichen Leere, die fast abstösst. Auch nicht einen Augenblick tritt die Empfindung ein, dass hier eine aus tiefer, religiöser Vaterlandsliebe entstandene Musik erklingt. Man könnte fast annehmen, es sei in einer Berauschung an grob klanglichen Effekten entstanden, die jedoch nach den ersten fünf Minuten schon nicht mehr interessieren, weil sie von nun an beständig wiederholt und bis zur vollen Erschöpfung der Zuhörer breitgetreten werden. Ich bewundere den Chor, der immerhin noch eine gewisse Begeisterung aufbringen konnte, die aber zweifellos mehr auf die temperamentvolle Leitung als auf das Stück zurückzuführen ist. Von den Solisten ist der vortreffliche Tenor Otto Wolf zu nennen, der in allen drei Werken sein Berliner Debut derartig gut machte, dass man ihn von nun an wohl öfter hier hören wird. Ferner wirkten an dem Abend verdienstvoll mit Gertrud Steinweg (Sopran), Paula Werner-Jensen (Alt), Sydney-Biden und v. Raatz-Brockmann (Bariton).

Luigi Magistretti nennt sich ein Harfenvirtuose, der hier ziemliche Verblüffung hervorgerufen hat. Dieser Künstler, der nicht nur ein glänzender Virtuose auf seinem Instrument, sondern auch ein ausgezeichneter und geschmackvoller Musiker ist, hat uns ganz vergessen gemacht, dass die Harfe ein diatonisches Instrument ist. Er stellt mit seiner unerhörten Pedaltechnik die chromatische Harfe, die gegenwärtig von Paris aus stark propagiert wird, direkt zum Hohn an den Pranger, indem er für diese geschriebene Stücke lächerlich sicher herunterspielt. Fingertechnik, Tonvarietät, Phrasierung (bei der Qualität aller Harfenliteratur sehr wichtig!) sind bei Magistretti auf eine Höhe getrieben, in die ihm so bald keiner nachkommen wird. Es bedeutet schon immerhin etwas, wenn ein Harfenvirtuose heutzutage noch ein Publikum einen ganzen Abend angeregt fesseln kann. H. W. Draber

Majorie Sotham hatte sich zu ihrem Konzert der Mitwirkung Professor Waldemar Meyers versichert, mit welchem sie die Adur-Sonate von César Franck sehr schön zu Gehör brachte. In den folgenden Variationen von Paderewski legitimierte sich die Konzertgeberin als gewandte und talentvolle Pianistin deren satter, fast orgelhafter Ton und Schwung der Darstellung Anerkennung verdienen.

Von Günther Freudenberg bekam ich eine Chopin-Nummer zu hören, welche der Pianist nach der technischen Seite hin restlos erschöpfte, während das künstlerische Element besonders im Poetischen oft arg zu kurz kam.

Das letzte Kammermusik-Konzert des Wietrowetz-Quartetts brachte seltene Genüsse in Gestalt der beiden Brahms-Sextette op. 36 u. 18, welche die treffliche Vereinigung unter Mitwirkung der hier bestbekannten Künstler Fritz Rückward und Leo Schrattenholz prachtvoll zu Gehör brachte.

Die Trio-Vereinigung Schumann — Hess — Dechert absolvierte ihr letztes dieswinterliches Konzert in der vollbesetzten Sing-Akademie. Als Novität gab es eine Violin-Sonate von Fr. Gernsheim, dem Repräsentanten eines eigenen Stils,

welcher in der Kammermusik, neuerdings im jüngsten Opus 85 herrliche Blüten treibt. Wenn die beiden ersten Sätze von reifer Meisterschaft im formalen Aufbau und unverwelkbarer Frische der Erfindung zu sagen wussten, so offenbarte der letzte einen Reichtum an Geist und Temperament, welcher ihm so zündender im Zuhörerkreis sich in spontane Beifallskundgebungen umsetzte, als der Komponist anwesend seinen trefflichen Künstlern und dem applaudierenden Publikum dankte. Die drei Künstler vereinigten sich zum Schluss in dem Esdur-Trio op. 70 No. 2 von Beethoven, welches den eindrucksvollen Abend stimmungsvoll ausklingen liess.

K. Schurzmann

Dresden Die Sinfoniekonzerte unserer Königl. musikalischen Kapelle brachten wieder manches Bemerkenswerte. Da kam unter andern Korngolds Ouvertüre zu einem Schauspiel zur Aufführung. Ein ganz Gescheiter hat gemeint, hier lägen möglicherweise Anregungen durch Shakespeares „Wintermärchen" vor, weil Korngold in seiner Musik heitere und tragische Motive zu einem lyrisch-phantastischen Spiel mische. Man wird sich aber fragen dürfen, ob der vierzehnjährige Junge (das Werk ist vor zwei Jahren entstanden) auch schon „seinen" Shakespeare kannte? Vielleicht kam ihm der Gedanke zu dieser Schöpfung gar während einer Mathematikstunde, oder im Kino, oder bei einer Geburtstagsfeier mit Nachmittagsschokolade, oder an dem Tage, wo er zum ersten Male lange Hosen trug? Sei's, wie es sei. Staunenswert bleibt, wie vollkommen der Junge in die geistige Welt der Moderne mit seiner allerdings stark abgehörten Musik unterzutauchen weiss. Ob etwas Bedeutendes aus ihm wird, bleibt abzuwarten.

Ferner lernten wir in einer Uraufführung der Bmoll-Sinfonie des wiederholt in Dresden zu Worte gekommenen jungen Dänen Paul von Klenau eine neue Dantesinfonie kennen, die allerdings von der Sonne Liszt hundertfach überstrahlt wird. Klenau hat sich von Dantes Inferno aus der Göttlichen Komödie anregen lassen und vier lange Sätze voll lärmender Höllenmusik geschrieben, die bald ermüdet, weil der künstlerische Gegensatz fehlt und alles in denselben wehmütig-schmerzvollen, verzweiflungsvollen Farben gehalten ist. Klenau schafft sich einen Helden, eine Individualität, auf die alles bezogen wird. Aber die qualvollen Erlebnisse dieses Helden lassen sich wohl mit mehr Variabilität sinfonisch austönen, als es hier geschah. Die aus Dante herausgegriffenen Zitate, die der Komponist den einzelnen Sätzen vorausstellt, geben hin und wieder einen kleinen Begriff von den seelischen Vorgängen, aber sie verführen in ihrer teilweise unklaren Zusammenhangslosigkeit wieder zu kopfzerbrecherischem Rätselraten. Lässt man sie völlig ausser acht, so erhält man aus jedem der Sätze nur unerfreuliche Eindrücke. Grüblerisch und selbstquälerisch wühlt der Held in seinem Schmerze, und wo er sich gelegentlich ruhigen Rückblicken hingibt, wo, wie im zweiten Satze, das mitleidvolle Bild der Francesca da Rimini erscheint, auch da bleibt die Musik mystisch schwer. Am Schlusse des Ganzen singt ein unsichtbarer gemischter Chor eine aufwärtssteigende feierliche Weise, der gleichwohl hoffnungsvollere, erlösende Töne fehlen, und man scheidet von dem Werke mit der Empfindung, endlich einer peinlichen, ängstigenden Last ledig zu sein. Eine ansehnliche Zahl von Themen benutzt Klenau in seiner Schöpfung, die trotz ihres unerquicklichen Eindrucks von neuem von seinem achtungswerten Talente überzeugt. Diese Themen geben aber die Tonalität vollkommen auf und stellen mit das Widerhaarigste und Sprödeste dar, was man seit langer Zeit gehört hat. Ein rücksichtsloser Kontrapunkt feiert Orgien. Kakaphonien vom Chor der vielbeschäftigten Blechbläser erschrecken in ihrem Fortissimo das Ohr der gutmütigen Musikfreunde, die sich selber in ein Höllentohuwabohu zwangsweise versetzt sehen und bei der Aufführung mannigfach schon vor dem Ende ihr Heil in der Flucht suchten. Sein grosses Orchester (geteilte Violinen, Celesta, Klavier, Harfen usw.) versteht Klenau zu manchen interessanten Farbmischungen zu benutzen. Der gewiss hochintentionierten und ohne Zweifel mit innerlichem Anteil erzeugten Schöpfung Klenaus stand das Publikum schliesslich mit eisigem Schweigen gegenüber. Der junge aus Dresden stammende Violoncellist Hans Bottermund erwies sich mit dem Vortrag des Saint-Saënsschen Violoncellkonzerts als ein bereits tüchtiger, zukunftsreicher Virtuose.

Das unter Kutzschbachs Leitung stehende Aschermittwochkonzert brachte einen Brucknerabend mit der Neunten und dem Te Deum; beide in Einzelheiten wundervolle Werke fanden eine vorzügliche instrumentale und vokale Ausführung.

Dr. Georg Kaiser

Königsberg i. Pr. Seit einigen Jahren besteht hier der Philharmonische Chor, früher Altmann-Chor (Dirigent Artur Altmann). Er hat sich um das hiesige Musikleben schon verdient gemacht durch die vorjährige Aufführung einer zusammengestellten Passionsmusik von Heinrich Schütz. Es ist das edle Bemühen seines Dirigenten, interessante Neuheiten anstelle alter Repertoirenummern zu bieten. Am 21. Januar bot er einer zahlreichen Hörerschaft in seinem zweiten Domkonzert das weltliche „Oratorium" — richtiger Chorwerk oder Kantate — „Das Gebet" von Ferdinand Manns. Der Textverfasser Georg Ruseler gibt in diesem „Gebet" eine Art „Lied von der Glocke" kleineren Maßstabes, indem er aus dem Menschenleben einige Momente herausgreift — die Arbeit, den Krieg, die Kunst, das traute Heim, den Tod — und jeden dieser Teile in Gebet, Bitte, Lobpreis oder Anbetung austönen lässt. Dem Komponisten ist es in einigen Stellen gelungen, textgemäss Schönes zu schaffen. Polyphonie und Instrumentation, charakteristische Deklamation in der Vielgestaltigkeit der Chöre, die er besser zu behandeln versteht als die Soli und Ensembles, bieten des Interessanten so mancherlei. Hier und da bewegt er sich auch in ausgefahrenen Geleisen. Aus alledem ergibt sich ein Mangel an Einheitlichkeit und an Schmelz, der das Ganze verklärt — letzteres unter anderem auch auf Ensemblestellen der Solisten angewandt, denen die wohltuende, harmonisch-gesättigte Breite fehlte. Ich muss hier gleich bemerken, dass ich einen verhängnisvoll „guten" Platz, fast dicht vor der Orgel-Empore hatte. Dadurch bekam ich alles zu unmittelbar ohne die wünschenswerte Mischung, Verschmelzung und ohne den Nimbus der mildernden, verschönenden Umhüllung, die durch die Akustik zustande kommt. Die Solisten hatten es nicht leicht. Frl. Anna Rollan (Sopran), Herr Ludwig Eybisch (Tenor vom Stadttheater) und Herr Paul Kummetat (Bass) mühten sich mit anerkennenswertem Eifer um das Gelingen ihrer Partien, wie des Ganzen. Der etwa hundert Stimmen zählende Chor leistet schon recht Gutes und wird gewiss u. a. die schon vorhandene Deutlichkeit der Aussprache noch mehr entfalten. Den Orchester-Part führte die bis auf vierzig Mann verstärkte Kapelle des Infanterie-Rgts. Nr. 43 (Obermusikmeister Krantz) in einer sie ehrenden Weise durch. Dirigent Altmann bewies aufs neue, dass er seine Partitur und den ganzen Apparat beherrscht. Auch als Komponist gab er schöne Proben seines Könnens in zwei Choralvorspielen zu „O, dass ich tausend Zungen hätte" und „Es ist ein Ros' entsprungen", besonders was Harmonik und Stimmführung betrifft. Allerdings sollte er die zugrunde gelegten Choräle reichlicher hindurchblicken lassen, verwerten. Im erstgenannten Vorspiel war die Fortestelle in der Mitte zu stark registriert und dadurch das Tongewebe unklar. Das zweite Vorspiel gefiel mir besser trotz einiger ungeistlicher Anklänge. Zu erwähnen ist noch das Rezitativ und Duett aus J. S. Bachs Kantate „Nur jedem das Seine", ein weniger bekanntes, schwieriges Opus — schwere Speise. Frl. Rolland war vielleicht etwas indisponiert; ihr gut geschulter, beweglicher Sopran hatte in der hohen Lage eine gewisse Schärfe und Rauhheit. Fräulein Sonnabend hatte mit sympathischvollem Mezzosopran die Altpartie und sekundierte in schönem Gegensatz eines anderen Organcharakters recht gut. — Zumal dieses Werk nichts ausgeprägt Konfessionelles in seiner Dogmatik enthält, sondern sich allgemein-menschlich im Rahmen der „Religion" bewegt, würde es ebenso gut für den Konzertsaal sich eignen — ja noch besser. Hier würde es wirkungsvoller zur Geltung kommen. Wenigstens musste ich dies so empfinden — aus akustischen Gründen.

Innerhalb der „Künstlerkonzerte", aber ausser Abonnement, fand am 12. Januar eine Veranstaltung statt. Es sang Frl. Hildegard Sundgreen, die bereits die Berliner Feuerprobe nicht ungünstig bestanden hat. Ihr schöner, wohlgebildeter Sopran gibt viel her. Auch ihr Vortrag, insoweit anfänglich nicht Befangenheit obwaltet, verdient schon einige Anerkennung. Aber den drei Studienjahren der jungen Kunstnovize werden noch einige zu folgen haben. Die hiesige Klavierpädagogin Frau Lilly Hollatz-Berner erwies sich in Stücken von Chopin und Brahms als beachtenswerte Pianistin, wenn auch nicht alles so gelang, wie gewünscht. — Das Geschwisterpaar Anna Bobrick und Dr. Günther Bobrick (vom Neuen Schauspielhaus) einten sich am 14. Januar zu einem Klavier- und Rezitationsabend. Beide sind bekannt und beliebt. Mit zuverlässiger Technik überwindet Frl. Bobrick die Schwierigkeiten und kann sich ungehindert dem wahren und charakteristisch gestaltenden Vortrag hingeben, wie sie es denn lobenswert tat in Brahms' op. 24 „Variationen und Fuge über ein Thema von Händel" und Schumanns Carnaval. — „Chopinfest" nennt mit Recht das

inzwischen zum 28jährigen Manne herangereifte ehemalige „Wunderkind", der Wundermann Raoul von Koczalski seine auf etwa zwei Wochen verteilten vier Chopin-Abende, in denen er nur Chopin spielt und mit seiner über jeden Zweifel erhabenen, wie in Marmor gemeisselten Technik, seinem charakteristischen, oft vorteilhaft überraschenden, und (trotz der Ruhe der die Situation vollkommen beherrschenden Selbstgewissheit) warmen Vortrage die von Abend zu Abend an Zahl wachsende Hörerschaft zu Beifallsjubel hinreisst. — Das 5. Sinfoniekonzert (Dirigent Prof. Max Brode) bot zwei Orchesterneuheiten, durch die dem Geschmack der für die Moderne Schwärmenden reichlich Rechnung getragen war: eine ungedruckte F moll-Sinfonie von Paul August von Klenau, einem jungen Dänen, deren beide Innensätze man wohl als wertvoller bezeichnen darf als eine ihr grundsätzlich wenigstens von ferne wesensverwandte, selbstverständlich in engerem Rahmen gehaltene „Englische Rhapsodie Briggfair" von F. Delius, dem der Ideengehalt eines Liebesidylls programmatisch zugrunde liegt. Mag man der thematischen Arbeit, der (oft genug zu stark aufgetragenen) Instrumentation Lob spenden, im ganzen genommen muss man sagen: „Dunkel ist der Rede Sinn"; muss man fragen: „Ist das noch Musik — Tonsprache des Gemütes zum Gemüte, oder ist es paarweise Kakophonie moderner Intonalität?" Die Musik ist der Spiegel des Zeitgeistes und sie zeigt uns gegenwärtig die Zerfahren- und Zerrissenheit der Gemüter unter dem Einfluss eines krampf- und krankhaft suchenden, des Zieles sich nicht klaren Geistes. Ich kann diese Art „Musik" beim besten Willen nicht verdauen. Die Wiedergabe unter Brodes Leitung war vortrefflich. Eine reine Wohltat dagegen war Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt". Der Solist des Abends war Moriz Rosenthal. Er spielte Chopins E moll-Konzert mit tadelloser Technik und vornehm-warmem bezw. elegantem Vortrage. Die Liszt-Fantasie über Don Juan-Motive war mehr eine Gelegenheit zur Entwickelung fabelhafter Virtuosität, als ein Apell an Geist und Gemüt. In dieselbe Rubrik gehört auch der aus Dank für schier nicht endenwollenden Beifall gespendete mit dem F dur-Präludium eingeleitete Chopinsche Minutenwalzer, bearbeitet, wiedergegeben in Terzen, an einer Stelle zwei Motive desselben kontrapunktisch-gleichzeitig . . . eine virtuose Pietätlosigkeit nach der Auffassung mancher. — Bronislaw Huberman und Frederic Lamond wurden von der Berliner Konzertdirektion Jules Sachs auf drei Abende zu einem Beethoven-Zyklus — sämtliche Violinsonaten — gepaart. Der erste Abend brachte ein überaus zahlreiches Auditorium in den grossen Stadthallensaal. Es wurden gespielt die Sonaten op. 12 Nr. 2 A dur, op. 24 F dur, op. 30 Nr. 2 C moll und das G dur-Rondo. Die in F dur ist sehr bekannt; die C moll-Sonate interessierte besonders und gefiel ausnehmend. Wie die Künstler gespielt haben? Ihre Namen besagen es schon! Das war fast mustergültig. Über dies und das lässt sich streiten — Tempomanier u. dergl. Vorteilhaft fiel mir an einigen Stellen der Klavierpart auf. Der ist keineswegs „nur Begleitung", weil es sich um „Violin"-Sonaten handelt. Lamond erzielte stellenweise — ich möchte es nennen: direkt orchestrale Effekte durch entsprechenden Anschlag und Pedalgebrauch. Den beiden Künstlern, die sich als virtuose Solisten sonst in einem anderen, qualitativ breiteren Rahmen bewegen, indem ihre Individualität doch mehr Ellenbogenraum hat, mag dieses Programm ein gewisses Mass von Selbstbeherrschung und -Verleugnung auferlegen. Doch „In der Beschränkung zeigt sich der Meister". Damit sei keineswegs gesagt, dass die Beethovenschen Violinsonaten die Individualität der Vortragenden knebeln. Im Gegenteil — in ihrer relativen Schlichtheit bringen sie die auf grössere Inhaltsdimensionen zugeschnittenen Künstler in Versuchung und Gefahr, durch das Treibende (die Ausdehnungskraft) der grossen Künstler-Natur, -Individualität, den verhältnismässig engen Gehaltsrahmen, die Form, zu durchbrechen, ein übermässiges Pathos hineinzulegen. Dazu kommt eventuell noch die persönliche Manier, die der gewöhnten, hochgeschraubten Technik und Pathetik eines grossangelegten Konzertstückes besser entspricht, als einer immerhin schlichten Sonate, sie mag noch so vielsagend und tief empfunden sein. Jedenfalls sind diese Sonaten-Abende eine sehr interessante, lehrreiche Studie — freilich nicht für die vielen, die da kommen, sondern nur für eine ausgewählte Minderheit.

Der Königsberger Musikverein (Dirigent Paul Scheinpflug) gab am 7. Febr. die zweite Aufführung. Den beiden Sätzen von Schuberts unvollendeter H moll-Sinfonie folgte man mit grosser Aufmerksamkeit und edlem Geniessen, dank unter anderem dem bis in die kleinsten Kleinigkeiten dringenden Hervorheben akzentueller, dynamischer Schönheitsgebilde. Paul Binder spielte Mozarts D moll-Klavierkonzert op. 466 schlicht, doch gestaltend mit perlender Technik. Und nun ein Sprung — eine Art salto mortale — von dem einfachen, kindlichen, klaren, herzigen Mozart mit seiner rotwangigen, lebensfrohen, naiven Musik, in der alles so natürlich, ungezwungen sich gibt, als könnte es gar nicht anders sein, hin zu — wenn ich ihn nenne, wird man ihn kaum kennen, denn er steht noch im Anfangsstadium seiner kompositionellen Mission — einem jungen Mann namens Heinz Tiessen, ein Herr musikkritischer Feder der Metropole, der sich vor etwa zwei Jahren durch eine nach Ibsen genannte Ouvertüre und einige Lieder hier bekannt gemacht hat und der, mit peinlichster Exaktheit in Strauss' Fußstapfen tretend, der Moderne huldigt. Was ich von seiner C dur-Sinfonie op. 15, die hier ihre Uraufführung erlebte, sage, gilt von all dieser modernen Gattung. Du liebe Zeit! — Ist das noch Musik? — Grau in Grau gemalt — lauter ohrzerreissende, gequälte und quälende Hässlichkeiten. Fast durchweg ausserhalb jeder erkennbaren Tonart, fortwährend „modulierend". Höchstens anfangs und der endlich erlösende Schlussakkord in „C dur". Nun ist diese Art „Musik" sowieso schon das Bild von „Streit" und „Leid" in ungestillter „Sehnsucht". Und nun stelle man sich erst vor, wenn ein Komponist dieser Richtung sich einen weltschmerzlichen, herzenszerrissenen, pessimistischen Vers (von Rilke) zum ideellen Kompress für sein Opus gewählt! — Die Musik ist das Spiegelbild der Zeit, des Zeitgeistes. Die Unklarheit, die bis zur Zerrissenheit gesteigerte Herzensdisharmonie kommt auch in der Musik zum Ausdruck durch die — Moderne.

Dr. mus. J. H. Wallfisch

Leipzig Richard Stöhr war in Leipzig kein Unbekannter mehr, als seinem Schaffen in der vorigen Woche ein ganzer Abend gewidmet wurde: Prof. Winderstein hatte bereits eine Sinfonie von ihm mit Erfolg aufgeführt, und im Feurichsaal hörten wir bereits ein paar eindrucksreiche Conzertetüden aus seiner Werkstatt. Sein Abend vertiefte diese Eindrücke. Es gab Männerchöre a cappella und mit Klavierbegleitung, eine Violinsonate, Lieder, Duette und Konzertetüden, mit einigen Ausnahmen alle Werke aus der letzten Zeit. Das bedeutendste legte er in den sechs Konzertetüden op. 26 und in der G dur-Sonate vor. Die Etüden sind frisch zupackende Stücke, die, ob sie auch den modernen Musiker verraten, doch im Grunde nicht erklügelt sind. Hier und da überraschen kühne harmonische Wendungen und tragen wie auch in der ersten ab und zu auftretende Quintenparallelen in die Musik etwas Herbes, manchmal sogar Widerhaariges hinein, dem man aber in seiner urwüchsigen Kraft so gar nicht böse sein kann. Zu ihrer Bewältigung gehört ein, wenn auch nicht gerade in allen, so doch in vielen Sätteln gerechter Spieler. Mehr als in den Etüden schien mir der Lyriker in der G dur-Sonate zu sprechen. Stellenweise zwar etwas weitschweifig, hat sie doch manche thematische Vorzüge und fesselt besonders im zweiten Satze durch einen vornehmen Stimmungsgehalt. Die Lieder sind in ihrer Wesensart mit den Duetten zusammen zu nennen: Die Singstimmen sind die Hauptsache, die Klavierbegleitung ist im klassischen Sinne nur Stütze der Stimme und des Stimmungsinhaltes. Es gab vier Lieder aus op. 14 und 15 und fünf Duette aus op. 24, alles Stücke, denen trotz häufiger Züge zur Einfachheit in melodischer und rhythmischer Beziehung viele Feinheiten besonders harmonischer Art innewohnen, die freilich manchmal etwas unvermittelt erscheinen. Männerchöre endlich erklangen aus den Werken 10, 25 und 30. Vieles davon ist für südlichere, in der Höhe geschmeidigere Kehlen geschrieben als für unsere schon nördlichen, weniger biegsamen. Sonst ist der Chorklang gut gehört, doch rückt der Komponist hin und wieder einmal wenigstens gefährlich in die Nähe des Liedertafelstils. Alles in allem: Das Konzert legte Zeugnis von tüchtigen Talentproben eines ernst zu nehmenden Tonsetzers ab, der Anspruch darauf, gehört zu werden. Um die Wiedergabe der Werke machten sich verdient: Die Herren Konzertmeister Hugo Hamann und Oswin Keller, den zuzeiten der Komponist am Klavier ablöste, die Damen Dora Wünschmann-Toula und Hertha Meiner sowie der Männergesangverein Concordia unter der Leitung Kantor Hänsels. Die Etüden op. 26, die Chöre op. 10, 25 und 30 sowie die Duette op. 24 sind bei C. F. W. Siegel in Leipzig erschienen, die Violinsonate op. 27 in der Universal-Edition.

Teresa Carreño hatte zu ihrem Klavierabend eine vielköpfige Zuhörerschaft gelockt. Beinahe wollte es uns aber beim Vortrage der Beethovenschen Es dur-Sonate aus op. 31 dünken, sie sei nicht mehr die alte mit ihrer jugendlichen Frische, so verhalten und fast ängstlich unaufdringlich, ja uneindringlich, erklang sie unter ihren Händen. Erst bei Chopin

und da besonders in der Gmoll-Ballade fand sie sich selbst wieder mit all ihren Vorzügen, die sich gegenseitig so vortrefflich ergänzen, dass der Name „Königin unter den Pianistinnen" noch heute vollständig berechtigt ist. Es genügt hier, nur noch die übrigen Stücke der Vortragsfolge aufzuzählen: Schumanns Cdur-Fantasie, Les Orientales und Hexentanz von Mac Dowell, einem Tondichter, dem Frau Carreño mit Recht besonders geneigt zu sein scheint, und Schubert-Liszts „Erlkönig".

So sehr ein Abend, der Brahms allein gewidmet ist, von seinen Verehrern begrüsst wird und so gut der von Prof. Karl Roesger gemeint war, so wenig erfreulich war er in Hinsicht auf die Ausdeutung, oder vielleicht treffender auf die Ausführung; denn besonders der rein technische Eindruck liess zu wünschen übrig: Mangelhaftes Legato, stechender Ton im Forte und unbedachter Pedalgebrauch trübten manchen Anlauf zu lyrischer Deutung und Eindringlichkeit. Ernst zur Sache, auch ein an sich wohlbestelltes rhythmisches Empfinden besitzt der Pianist ja in genügendem Maße. Möchte er jenen Ernst nun in erster Linie auf ein unbedingtes Legato richten, dessen Mangel die Wurzel alles Übels im Klavierspiel ist.

In einem Liederabend bewährte sich Kammersänger Fritz Soot, über dessen Fähigkeiten aus Dresden schon manche schöne Kunde nach Leipzig herüber gedrungen war, als ein Sänger von guter Schulung und feinem Geschmack. Seine Vokalbehandlung ist vorbildlich, sein Pianokopfton von angenehmer Weichheit, sein Haushalten mit dem Atem und überhaupt dessen ganze Führung verrät, dass er sich über das A und O aller Gesangskunst klar ist. Allerdings hat seine Tonbildung einen geringen nasalen Beiklang, der aber zum Glück noch nicht aufdringlich wirkt. Auch verliert die Stimme im Forte leicht etwas von dem Schmelz des Pianos. Mit Hinsicht auf den Vortrag ist dem Sänger eine feine Einfühlung in den verschiedenen Stil seiner Lieder und ein feines musikalisches Verständnis nachzurühmen, das ihm vor unkünstlerischen Übertreibungen im Ausdruck ein sicherer Warner ist. Soot hatte einige Gesänge von Schubert, die ganze Schumannsche Dichterliebe und Lieder von Erich J. Wolff auf dem Konzertzettel. Am Feurich, der durch Klangschönheit auffiel, sass Musikdirektor Pembaur, der die Begleitung zwar nicht gleichmässig schön, aber zeitweise prächtig ausführte.

Dr. Max Unger

Im Feurichsaale hielt Frau Elise Kleinod einen Vortrag über die bisher wohl noch wenig bekannt gewordene Stimmbildungs-Methode ihres Lehrers Gottfried Weiss. Als Hauptmomente dieser Methode führte Rednerin die sogen. isolierte Zwergfellatmung und Anwendung des Gaumenschlundmuskels an, — demnach käme die bekannte Zwergfell-, Brust- und Flankenübung in Wegfall — mit diesen Mitteln würde der Stimme die grösste Tragfähigkeit, Höhenbeherrschung, Weichheit, Kraft und grosse Schonung verliehen. Ob nun die Methode zu so grossen Vorzügen verhelfen kann, wird die Zukunft lehren; jedenfalls gaben die dem Programm beigefügten Zeugnisse den Beweis, dass ein Kreis von Fachleuten lebhaftes Interesse daran hat. Eine Anzahl von Schülern und Schülerinnen, die Frau Kleinod nach obiger Methode unterrichtet, brachte nun verschiedene Gesänge zum Vortrage; ob dabei der Gaumenschlundmuskel mit tätig war oder nicht, konnten wir in der Singweise leider nicht entdecken, immerhin zeugten einige Leistungen von solider und gewissenhafter Schulung. Namentlich machten die Koloratursängerinnen Erna Töpfer, Grete Stöckel und Lotte Schädrich mit Arien von Meyerbeer und Rossini recht guten Eindruck. Dass die Aussprache manchmal zu wünschen übrig liess, liegt wohl daran, dass die Schüler in der unteren Tonlage den Mund nicht genügend öffnen. Entstellte Worte wie „allhür", „mür" und „Woishoit" wirken im Gesange nicht angenehm.

Der Leipziger Männerchor brachte in seinem Frühjahrskonzert eine Reihe neuer Chorgesänge zu Gehör, von denen Heinrich Zöllners „Alaska" besonderes Interesse erweckte. Der Komponist zeigt sich in dem klangvollen Werke als Meister einer mit wirksamsten Mitteln der Polyphonie und Harmonik arbeitenden Kunst, stellt aber zugleich auch sehr hohe Anforderungen an die Sänger. Trotz aller Schwierigkeiten erfuhr jedoch diese, wie auch die übrigen kleineren Gesangskompositionen von Otto Ludwig, Dr. Werbatus, Jos. Reiter etc. eine vortreffliche Wiedergabe. Der Chor sang unter seinem tüchtigen Leiter, Herrn königl. Musikdirektor G. Wohlgemuth sehr präzis und sauber, besonders reizvoll waren in einigen Chören die feinen rhythmischen Schattierungen. Zwischen den Chorgesängen traten zwei Solistinnen auf. Fräulein Gertrud Winkelmann aus Melbourne sang die Arie der Königin der Nacht aus der „Zauberflöte" von Mozart und die Arie der Philine aus „Mignon" von A. Thomas. Ihre gutklingende Stimme ist namentlich in der hohen Lage sehr ausgiebig und reicht bequem bis zum f''', leider fehlt es aber dem Gesange öfter an Reinheit und an Klarheit in den Koloraturen, so dass die Vorträge im allgemeinen nicht recht befriedigen konnten. Weit besser fand sich die Violinkünstlerin, Frau Renée Chemet aus Paris, mit ihrer Aufgabe ab; sie spielte das Mendelssohn-Konzert nicht nur mit innerer Belebung, sondern auch mit einer verblüffenden technischen Meisterschaft. Herr M. Wünsche begleitete die Soli am Flügel sehr diskret und zuverlässig.

Oscar Köhler

Die achte Prüfung im Königl. Konservatorium zeigte ausserordentlich erfreuliche Resultate. Der Posaunist Herr Albert Stark aus Leipzig machte den Anfang mit einem Solo von David, das er gewandt vortrug. Frl. Clara Winter aus Leipzig erprobte ihre Tüchtigkeit im Konzertstück für Klavier von Schumann und Herr Heinrich Schindhelm aus Leipzig zeigte gut entwickelte Fähigkeiten im Vortrage des ersten Satzes aus dem Adur-Klavierkonzert von F. Mikorey. Eine Arie aus der Schöpfung sang Frl. Erna Jacobi aus Zittau mit klarer Koloratur, während Lieder von Jensen, Schumann und Richard Strauss in Frl. Marianne Rohde aus Leipzig eine ebenso stimmlich begabte wie sinnige Interpretin fanden. In dem technisch sehr klaren und innerlich regsamen Vortrage des ersten Satzes aus Rubinsteins Dmoll-Konzert offenbarte Frl. Margarete Schuch aus Leipzig die Früchte eifrigen Strebens, ebenso wie die Geigerin Frl. Frieda Cramer aus Klosterlausnitz, die den ersten Satz aus Paganinis Ddur-Konzert zu Gehör brachte, mit grossem Fleiss an ihrer musikalischen Bildung gearbeitet hat. Sie spielte technisch ohne Tadel, vor allem tonschön und glockenrein. Eine ebenso reife Leistung bot Frl. Frida Berger aus Braunschweig mit dem ersten Satz aus Griegs Amoll-Klavierkonzert. Herr Prof. Sitt leitete den Abend und griff, wo es nötig war, mit sicherer Hand ein.

♭

Wien Ausser dem Sensations-Ereignisse der Uraufführung von Schönbergs „Gurreliedern", welche wir als solche an anderer Stelle besprechen, gab es in letzter Zeit auch eine Reihe anderer interessanter Konzerte. So eine von Löwe mustergültig einstudierte und schwungvoll dirigierte Wiederholung der Beethovenschen Neunten, welche zwar den gewohnten Massenbesuch und begeisterten Beifall fand, von der wir aber doch die Bemerkung nicht unterdrücken können, dass dieses Ausnahmswerk im höchsten und edelsten Sinne, dieses tönende Stück Lebensgeschichte des grössten Meisters, bei uns zu oft vorgeführt wurde. Hatte man es ja heuer schon vom Tonkünstler-Orchester unter Nedbal gehört und wird es in einem Nicolai-Konzert der Philharmoniker unter Weingartner wieder hören. Das ist des Guten zu viel und muss die ungeheuere, mit Nichts zu vergleichende Wirkung des Riesenwerkes, das nur in festlichster Stimmung genossen werden sollte, zuletzt abschwächen. Von der Aufführung unter Löwe (ausserordentliches Konzert des Konzertvereins, 22. Febr.) wären noch die glänzenden Chorleistungen (Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde und Mitglieder des Wiener Männergesangvereins) und das harmonisch zusammenstimmende Soloquartett (Damen Signe von Rappe und Adrienne von Kraus-Osborne, Herren Dr. Franz von Székelyhidy und Dr. Felix von Kraus) hervorzuheben, wobei man nur dem Tenor an der enorm schwierigen Hdur-Stelle die Anstrengung anmerkte. Eingeleitet wurde der Abend durch die gleichfalls prachtvoll gespielte grosse Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, die wohl auch durch ein weniger bekanntes Meisterwerk hätte ersetzt werden können, obgleich freilich an sich etwas glänzenderes und zugleich tiefer bewegendes kaum zu denken ist. Zwei Tage vorher hatten das Künstlerpaar Felix und Adrienne Kraus bei Bösendorfer einen hochinteressanten, ausverkauften Hugo Wolf-Abend gegeben, sich mit edelstem Nachempfinden in jedes der so verschiedenartigen Lieder und Gesänge förmlich vertiefend, wobei ihrer Stimme und Individualität freilich nicht alles gleich gut lag, z. B. Dr. Kraus' schwerflüssiger Bass wirklich nicht das ästhetisch zarte „Anakreons Grab". Der Totaleindruck blieb doch ein überaus günstiger, gewiss in jedem Hörer lange nachwirkender, um so mehr als auch diesmal ein besonders berufener Begleiter in der Person Ferdinand Löwes vor den Tasten sass. Bei mehr dramatisch gedachten Gesängen (z. B. „Der Freund", „Der Schreckenberger") mochte er an impertuoser Kraft den idealen Wolf-Klavierinterpreten F. Foll noch übertreffen, der dafür in Wolfs zartester, intimster Tonlyrik einzig bleibt.

In einem zu Gunsten der „Heilanstalt Alland" am 19. Febr. im grossen Musikvereinssaal veranstalteten Orchester-Konzert

war der Meister-Cellist Pablo Casals der gefeierte Held des Abends. Leider hatte er in einem ungemein langwierigen, teilweise auch recht schwulstigen Violoncellkonzert von J. Jongen (Erstaufführung in Wien) nicht glücklich gewählt. Und seine noch weiter gespielten, viel dankbareren Solostücke von Glazounow kamen bei der Länge des Konzerts so spät, dass sich viele Besucher schon früher entfernt hatten. An Sololeistungen hörte man noch eine technisch fertige und geschmackvolle Pianistin Frau Melville-Liszniewska Saint-Saëns' G moll-Konzert vortragen und Baronesse S. Spiegelfeld wirksam Arien und Lieder singen. Der Wiener Männergesangverein glänzte unter seines tüchtigen Chormeisters V. Keldorfer Leitung mit gewohnten Paradestücken, darunter wieder der Pilgerchor aus „Tannhäuser" und das schneidige alte Soldatenlied „Prinz Eugenius" (nach der ursprünglichen Fassung bearbeitet von E. Kremser). Alle übrigen Orchestersachen dirigierte an der Spitze seines Tonkünstlerorchesters der temperamentvolle Nedbal, den Abend mit der ihm natürlich besonders wahlverwandten, sprudelnden Ouvertüre zu Smetanas „Verkaufte Braut" ebenso glücklich eröffnend, als mit dem Rakoczy-Marsch in Berlioz' faszinierender Instrumentierung (aus „Fausts Verdammung") schliessend.

Einen neuen und gewiss begabten, nur wie es scheint — obwohl er ein geborner Wiener ist — mit den akustischen Verhältnissen des Musikvereinssaals noch nicht hinlänglich vertrauten Dirigenten lernte man in dem Mannheimer Hofkapellmeister Artur Bodanzky kennen, der diesmal das alljährlich bei uns stattfindende „Konzert zum Besten des Deutschen Hilfsvereins" künstlerisch zu leiten hatte. Als Hauptwerke waren ihm Beethoveniana: die Egmont-Ouvertüre und die C moll-Sinfonie anvertraut, in welch letzterer er aber mit Ausnahme des Finales die hinreissende Wirkung anderer Dirigenten des unsterblichen Werkes (Weingartner, Löwe, Nedbal, Hausegger) nicht erreichte.

Stürmischen Beifall errang der ausgezeichnete Berliner Kammersänger Rudolf Berger, der über einen echten metallischen Heldentenor verfügt, mit einigen Wagner-Vorträgen (darunter Siegmunds Liebesgesang) und die geschätzte geistvolle Altistin Frau Cahier mit der B dur-Arie aus Glucks „Alceste", Schuberts „Allmacht" und zwei Liedern von Mahler.

Schliesslich ist des am 25. Febr. veranstalteten dritten Konzerts der Wiener Singakademie zu gedenken, dessen Programm eine Reprise des lange nicht gehörten „Requiem" von Verdi bildete. Wenn man von einigen allzu opernhaften Partien absieht und vor allem sich auf den Standpunkt des Komponisten als eines feurigen Südländers stellt, muss man wohl vor dieser durchaus ernst gemeinten, innig empfundenen und zugleich berückend melodiösen Partitur den Hut ziehen. Das schöne Werk hat auch auf deutschem Boden, mit dem rechten Dirigenten und den richtigen Sängern noch nie seine Wirkung verfehlt und da dies alles beim letzten Konzert der Singakademie unter der hinreissenden Leitung des Münchener Generalmusikdirektors Bruno Walter zutraf, war der Eindruck stärker denn je, der Beifall ein geradezu stürmischer. Letzteren verdiente ausser der glänzenden Gesamtleistung vor allem die ausgezeichnete Sopranistin Frl. Gertrude Förstel (für solche Aufgaben wie prädestiniert), aber auch die übrigen Vertreter des so dankbar geschriebenen Soloquartetts (Frau Vally Friedrich Höttges, Herr Rudolf Ritter und Herr Alex. Nosalewicz) schlossen sich mit einigem Abstand der trefflichen Führerin entsprechend an. Für den Chor der Singakademie — verstärkt durch den Eisenbahngesangverein — wieder ein Ehrenabend, dem sich höchstens das Bedauern anschliesst, den Mann, der das vielgeprüfte Institut in kürzester Zeit als ständiger Leiter so künstlerisch gehoben, nur mehr von Fall zu Fall als Gastdirigenten begrüssen zu können, wobei ihm dann freilich auch immer besondere Ovationen zukommen.

Prof. Dr. Th. Helm

Kreuz und Quer

Berlin. Julius Einödshofer feierte unter lebhafter Beteiligung der Musik- und Bühnenwelt sein 25jähriges Jubiläum als Dirigent.

— Zum Semesterschluss, wo die Frage der Berufswahl in den Vordergrund tritt, sei an die Auskunftstelle für musikstudierende Frauen erinnert, die die Musikgruppe Berlin E.V. (Ortsgruppe des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen, Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins) eingerichtet hat. Die Auskunftstelle ist dem Kartell der Auskunftstellen für Frauenberufe angeschlossen und erteilt Musikbeflissenen, die sich künstlerisch oder für den Lehrberuf weiterbilden wollen, unentgeltlich Rat und Auskunft über Ausbildungsgelegenheit, Studienwege und Wohnungen in allen grösseren Städten Deutschlands, sowie über sonstige Fragen des Musiklehrerinnenberufs. Sprechzeit: Sonnabend 3–4 Uhr im Büro der Musikgruppe, Palaststr. 12. Schriftliche Anfragen sind (unter Beifügung von 0,30 Mk. in Briefmarken für Porto- und Korrespondenzauslagen) zu richten an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen, Berlin W. 57".

— In einer Sitzung der Budgetkommission des Abgeordnetenhauses wurden höhere Aufwendungen für die Pflege der Musik gewünscht. Dabei wurde auf die vorhandenen Mißstände hingewiesen, namentlich auf die ungenügende Qualifikation der Musiklehrer an den Musikschulen. Eine staatliche Prüfung für die Musiklehrer sowie die Konzession und Aufsicht für die Konservatorien wurde für nötig erachtet. Ein Regierungsvertreter erklärte, dass man bereits an die Reichsleitung wegen einer Novelle zur Gewerbeordnung bezüglich der Musikschulen herangetreten sei.

— Auf dem 1. Internationalen Musikpädagogischen Kongress (26. bis 30. März in Berlin) sollen ausser Kunst- und Schulgesangsfragen auch die technischen Fragen des Klavier- und Violinspiels eingehend behandelt werden. Fünfundzwanzig Thesen über Klaviertechnik von Eugen Tetzel haben zahlreiche Antworten aus allen Parteilagern hervorgerufen, deren Zusammenfassung den Kongressbesuchern ein erschöpfendes Bild der heutigen Methoden bieten wird. Die Violintechnik wird Heinrich Davidsohn (Danzig) behandeln. Ferner spricht Paul Stöving (London) über eine neue Mission der Geigen, eine interessante musikalische Bewegung in den britischen Volksschulen. Die Tagesordnung des Kongresses ist kostenfrei von der Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Verbandes Berlin W. 62, Lutherstrasse 5, zu beziehen.

— Die Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände wird am 2. Mai in Berlin im Anschluss an ihre diesjährige Hauptversammlung einen Regiekongress veranstalten, auf dem Fragen der Regie erörtert werden sollen. Bisher haben ihre Mitwirkung zugesagt: Prof. Wolff (Kiel), Dr. H. Stümcke (Berlin), Dr. Hagemann (Hamburg), Dr. Lert (Leipzig), Dr. Kilian (München) und Oberregisseur Winds (Leipzig). Themata: Das Regiebuch, Der grundlegende Regieeinfall (Regiegedanke), Das geistige Eigentum des Regisseurs, Regieprobleme in Kleists Dramen, Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, Der Regisseur als Raumkünstler, Die Entwicklung der Beleuchtung, Behandlung des Schauspielers, Der Regisseur als Lehrer, Der Regisseur und die Aussprache, Die Kostümprobe, Opern- und Schauspielregie, Chorregie, Die Mithaftung des Regisseurs bei Unglücksfällen, Die Tragik des Regieberufs. Dazu Besichtigungen und Vorführungen technischer Neuerungen in Berliner Bühnen.

Chemnitz. Die Stadtverordneten in Chemnitz haben Mittel zur Aufführung des „Parsifal" im Neuen Theater im Januar 1914 bewilligt. Die Dekorationen soll die Firma Kautsky & Rott in Wien ausführen.

Chicago. Hugo Kauns erfolgreiche Ouvertüre „Am Rhein" wurde in letzter Zeit u. a. auch durch das Theodor Thomas Sinfonie-Orchester in Chicago zur Aufführung gebracht.

Dresden. Iwan Schönebaums neue Männerchöre „Der Steuermann" (Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig) und „Gut' Nacht, mein Schätzel" gelangten im zweiten Winterkonzert des Lehrergesangvereins unter Leitung von Friedrich Brandes mit grossem Erfolg zur Uraufführung. Der zweite Chor ist im Verlage von Gebrüder Reinecke in Leipzig erschienen.

Düsseldorf. „Die drei Masken", Musikdrama von Isidore de Lara, errang im Düsseldorfer Stadttheater bei vorzüglicher Darstellung starken Erfolg. Der anwesende Komponist wurde häufig gerufen.

Görlitz. Herrn Arnold Schattschneider, der seit dem Herbst vorigen Jahres als städtischer Musikdirektor in Görlitz wirkt, ist die Leitung der Görlitzer Chorvereinigung übertragen worden. Die Konzerte dieser Chorvereinigung dirigierte bisher Herr Prof. Hugo Rüdel-Berlin. Schattschneider führte sich als Chordirigent mit einer glänzenden Aufführung der „Schöpfung" von Haydn ein.

Göttingen. Der Freibergsche Gesangverein feierte sein 25jähriges Bestehen durch ein zweitägiges Musikfest, das Bach (Messe H moll), Beethoven (9. Sinfonie) und Brahms (Variationen für Orchester, Schicksalslied und Quartett) gewidmet war; die Solisten: Fr. Kämpfert-Frankfurt a. M., Frl.

Leydhecker-Berlin, E. Pinks-Leipzig und Eweyk-Berlin, der Chor und die verstärkte Kapelle des 82. Inf.-Rgts. boten unter Leitung von Professor Freiberg vorzügliche Leistungen, verliehen dem ganzen Feste ein besonderes Gepräge und schlossen die Konzertsaison glänzend ab.

Köln. Vom 8.—10. Juni findet in Köln im Opernhaus das dreitägige Niederrheinische Musikfest statt. Es gelangen u. a. folgende Hauptwerke zur Aufführung: Die achte Sinfonie von Gustav Mahler, die neunte von Beethoven, das Parzenlied von Brahms, zwei Klavierkonzerte von Beethoven (Es) und Brahms (B) mit Eugen d'Albert. Es wirken der Kölner Gürzenich-Chor, der Aachener Chor und das Gürzenich-Orchester, auf 150 Musiker verstärkt, mit. Die musikalische Leitung liegt in den Händen des Generalmusikdirektors Fritz Steinbach. Geschäftsstelle ist das Berliner Konzert-Büro Emil Gutmann.

Köslin. Der Oratorienverein (Dirigent M. D. Hecht) führte den „Paulus" von Mendelssohn auf. Solisten waren: Frl. Wende-Berlin (Sopran), Herr Reinhold Koenenkamp-Danzig (Tenor), Herr Kammersänger Schenk-Stettin (Bass).

Leipzig. Das Komitee für das Richard Wagner-Denkmal in Leipzig hat für die im Mai stattfindende Säkularfeier folgendes Programm aufgestellt: Am 22. Mai, dem Geburtstage Richard Wagners, findet vormittags die Grundsteinlegung des Denkmals statt, wobei der Vorsitzende in einer Ansprache die Urkunden verlesen wird. Der Leipziger Männerchor und die Singakademie tragen vor „Wachet auf" aus den „Meistersingern". Mittags 12 Uhr findet im Gewandhaus eine Aufführung der IX. Sinfonie von Beethoven nach vorhergegangener Ansprache von Geh. Hofrat Albert Köster, abends im Neuen Stadttheater eine Aufführung der „Meistersinger" statt. Am 23. Mai wird mittags im Stadtgeschichtlichen Museum eine Richard Wagner-Ausstellung eröffnet. Am 24. Mai findet in der Alberthalle ein Festkonzert statt, bei dem das Gewandhausorchester unter Mitwirkung von Elena Gerhardt und des Lehrergesangvereins verschiedene Werke Wagners zum Vortrag bringen wird, darunter „Das Liebesmahl der Apostel" und das Vorspiel zum „Parsifal". Diese eigentlichen festlichen Veranstaltungen werden eingeleitet und beschlossen durch eine im Stadttheater veranstaltete zyklische Vorführung sämtlicher Musikdramen Richard Wagners, wobei ausser den „Meistersingern" auch „Rienzi" in neuer Gestalt gegeben wird.

— La Mara (Marie Lipsius) schreibt uns: „Der sehr geehrten Schriftleitung der ‚Neuen Zeitschrift für Musik' erlaube ich mir mitzuteilen, dass der dem ‚Merker' als ungedruckt entnommene, in Nr. 9 Ihres Blattes wiedergegebene Brief R. Wagners an Jauner vom 17. März 1880 bereits 1908 in der Julinummer der ‚Neuen Rundschau' veröffentlicht worden ist."

Mainz. Die Aufführung der dreiaktigen Oper „La Lepreuse" von Silvio Lazzari hatte grossen Erfolg.

Mailand. Dem Mailänder Konservatorium ist oft der Vorwurf gemacht worden, seine Gelehrten hätten das Genie des jungen Verdi, der sich im Jahre 1832 um Aufnahme in die Kompositionsschule bewarb, verkannt und ihn abgewiesen. Dieser Legende tritt Dr. Luigi Barassi in einem italienischen Blatte entgegen. Er hat Forschungen in den Archiven des Konservatoriums anstellen können und macht danach folgende Feststellungen: Im Jahre 1832 wurde Verdi auf dem Konservatorium geprüft. Die Prüfung im Klavierspiel nahm Prof. Angelerie vor. Er stellte fest, dass die „rechte Hand des Bewerbers eine schlechte Haltung hätte, ein Fehler, der in diesem Alter schwer zu verbessern sei". Weiter fand der Ausschuss, der die vorgelegten Kompositionen begutachtete, einstimmig, dass der Schüler, der sich mit dem Studium des Kontrapunktes beschäftigt habe, seine Phantasie, die er sicherlich habe, zu leiten verstanden und gute Erfolge erzielt habe. Nach den Prüfungsergebnissen wäre Verdi zur Kompositionsschule zugelassen worden. Ein Reskript der Regierung vom 9. Juli 1832 wies jedoch daraufhin, dass Guiseppe Verdi das vorgeschriebene Alter bereits um vier Jahre überschritten habe, so dass er deswegen nicht zugelassen werden könne. Für die Regierung lag damals tatsächlich kein Grund vor, bei dem einen Bewerber eine Ausnahme zu machen. Am 18. Juli 1832 musste der Leiter des Konservatoriums dem jungen Verdi daher mitteilen, die Regierung habe sein Aufnahmegesuch nicht bewilligen können, weil er das vorgeschriebene Alter weit überschritten habe.

Monte Carlo. Hier ist die Oper „Penelope" von Gabriele Fauré, dem Direktor des Pariser Konservatoriums, mit Erfolg zur Aufführung gelangt. Ein ausführlicher Bericht darüber wird im nächsten Heft erscheinen.

Neuenahr (Bad). Musikdirektor Eduard Lertz gab in der verflossenen Saison sechs Sinfoniekonzerte unter Mitwirkung hervorragender Solisten.

Neuyork. Nach dem fast sensationellen Versagen der Stimme bei seinem Debut als Tristan, einer Vorstellung, die nur unter grosser Mühe zu Ende geführt wurde, machte Jacques Urlus einige Tage später, wieder im Vollbesitze des gloriosen Organs, sein wirkliches Debut als echter Sänger in „Siegfried". Sein Erfolg war selbst für Newyork eine Sensation. Das über alle Massen enthusiastische Publikum begrüsste in Urlus einen neuen Jean de Reszke. Ein Wagnersänger, der wirklich singt und nicht bloss deklamiert, war etwas ganz Neues. C. H. Meltzer, Neuyorks bekanntester Kritiker, sagt, dass Urlus noch über de Reszke steht. Letzterem fehlte das virile Spiel und suggestive Äussere der Erscheinung. Max Alvary kam in dieser Beziehung dem Siegfried-Ideal am nächsten. Urlus vereinigt beides, Gesang und Erscheinung.

M. Halpersan, Kritiker der Neuyorker Staats-Zeitung, schreibt: „Ungeachtet alles Nachdrucks überschreit er sich nie, nie stören die bei deutschen Tenören so gefürchteten gutturalen Beiklänge, frei und fliessend rinnt der Gesang dahin, und durch eine virtuos durchbildete „mezza voce" und eine stets männlich bleibende „voix mixte" erstehen dem Künstler weitere Gesangsressourcen. Mit einem Wort, ein deutscher Heldentenor, der singen kann, wirklich singen. Er gestaltete den ersten Akt mit überströmender Empfindung, wobei Momente von rührendster Seelenempfindung hervortraten. Wie unvergesslich sang er z. B. das traurige: „So starb meine Mutter an mir" und anderes. Der Höhepunkt war die letzte Szene. Nichts kann die hinreissende Pracht dieses flutenden Sonnenhymnus beschreiben, die flüssige Herrlichkeit dieser Klangsinfonie, die uns auf den erhabenen Harmonien des Orchesters aus dem Mund der Gadski und ihres Partners entgegenströmten. Man kann solche Wunder erlesener sinnlicher Klangfülle auf der deutschen Opernbühne nur unter ganz besonders günstigen Umständen erleben. Das war aber auch ein Jubel sondergleichen, der sich zum Schluss dieser Vorstellung erhob, nachdem schon die vorangegangenen Aktschlüsse Ovationen überströmender Herzlichkeit gebracht hatten. Die Hervorrufe zählten nach dem Dutzend. Kein Zweifel, diese Vorstellung hat dem Metropolitan Opera House eine Kraft erworben, von der man sich das Grösste versprechen kann."

Plauen i. V. Der Lehrergesangverein Plauen i. V. feierte sein 25 jähriges Bestehen. Beim Festkonzert wurde als Höhepunkt Arnold Mendelssohns „Pandora" aus Goethes „Festspiel" künstlerisch aufgeführt. Im Festaktus sprach Direktor Wara über die Geschichte des Vereins, den Oberbürgermeister Dr. Dehne als wichtiges Glied im Musikleben der Stadt feierte.

Riga. An der Grabstätte Konradin Kreutzers in Riga wird demnächst eine Gedenktafel für den Komponisten aufgestellt werden. Die Gemeinde Messkirch in Baden, wo Konradin Kreutzer 1780 geboren wurde, hat den Karlsruher Bildhauer Feist mit der Fertigstellung der Gedenktafel beauftragt.

Rom. Auf der Engelsburg in Rom ist jetzt ein musikhistorisches Museum eröffnet worden. Die Sammlung um-

fasst 3000 Musikinstrumente, die nach den verschiedenen Zeitaltern geordnet sind.

Washington. In den amerikanischen Musik- und Theaterkreisen plant man, Richard Wagner in Washington ein Denkmal zu errichten. Der Ertrag eines Wagner-Musikfestes mit ersten Kräften soll den Grundstock für das Denkmal liefern.

Neue Klavierliteratur

Söchting, Emil, op. 133. Für die kleine Welt. Ein Kinderalbum (20 Klavierstücke in zwei Heften). Leipzig, Jul. Schuberth & Co.
— op. 131. Aus der Winterzeit. Zehn instruktive Stücke für die Jugend. (Je M. —.75.) Ebend.

E. Söchting ist nicht nur ein trefflicher Klavierspielmethodiker sondern auch, nach den mir vorliegenden Stücken zu urteilen, ein wackerer Komponist erziehlicher Klaviermusik. Sein trefflicher Fingersatz, seine im ganzen zufriedenstellende Phrasierung und seine sonstigen sorgfältigen Bezeichnungen lassen an diesen Stücken erkennen, dass er als ein tüchtiger musikalischer Erzieher weiss, worauf es beim Unterricht der Kleinen ankommt. Die Stücke selbst sind, wie das für frisch schlagende Kinderherzen nötig ist, unergrübelt und eingänglich erfunden und bewegen sich auf einer unteren Mittelstufe, die beiden Hefte „Für die kleine Welt“ vielleicht noch auf einem etwas leichteren Grade. Ich möchte nicht unbetont lassen, dass der Tonsetzer trotz aller Eingänglichkeit seiner Melodien kaum einmal vom Wege der anständigen Musik abbiegt. In den meisten Fällen sind die Stücke besonders auch deshalb sehr erziehlicher Art, weil die linke Hand oft besondere Berücksichtigung erfährt. Als besonders empfehlenswert möchte ich von den einzelnen Nummern aus op. 131 erwähnen: Das dankbare „Spinnerlied“ (No. 3), die reizvolle Valsette „Auf der Rodelbahn“ (No. 5), die teilweise recht gut gelungene Fantasie „Am Weihnachtsmorgen“ (No. 7), das Notturno „Sylvesterläuten“ (No. 8) und das romantische „Schneeglöckchens Erwachen“ (No. 10). Die Marschhumoreske „Knecht Ruprecht“ (No. 6) ist auch zu vier Händen (zum Preise von M. 1.—) erschienen.

Ruthardts Klavierbuch. Eine Sammlung von 59 Stücken vorwiegend nordischer Komponisten. (2 Bände zu je M. 1.50.) Kopenhagen und Leipzig, Wilhelm Hansen.

Adolf Ruthardt hat mit diesem Klavierbuch den von verschiedenen Verlagen herausgegebenen Jugendalbums ein neues hinzugefügt, jedenfalls aber eins, dessen Berechtigung schon aus dem Untertitel hervorgeht. Wer die landläufigen Sammlungen dieser Art kennt, weiss, dass sie so gut wie alle über denselben Leisten geschlagen sind: In fast jeder findet man gewöhnlich mindestens die Hälfte der Stücke, die in den andern enthalten sind. Die Bevorzugung nordischer Komponisten gibt aber Ruthardts Klavierbuch schon an und für sich ein besonderes Gesicht; die Auswahl der Stücke macht es noch eigenartiger. Dass der bekannte Bearbeiter von „Eschmanns Führer durch die Klavierliteratur“ etwas ausgezeichnetes leisten würde, darüber konnte man sich schon klar sein, bevor man ein Heft aufgeschlagen hatte. Besonders geeignet ist aber die Sammlung, den zu erfreuen, der nach guter, kräftiger neuer und älterer Kost für sich und seine Schüler lechzt; denn Ruthardt hat in den meisten Fällen von den bekannten Komponisten unbekanntere Stücke ans Licht gezogen; zudem enthält das Heft eine ganze Fülle kostbarer Sachen von Tonsetzern, deren Namen bei uns nur selten gehört werden oder überhaupt noch klanglos sind. Wer einigermassen mit der nordischen Musik vertraut ist, wird ohne weiteres zugestehen, dass sie ihres unmittelbaren Klangreizes, ihrer natürlichen Erfindung und volkstümlichen Entstehung halber der Jugend besonders zusagen muss. Kein Wunder, dass Ruthardt den Gedanken des Nordischen Musikverlags für gut befand und sich der Ausgabe mit doppelter Hingabe widmete. Und brauche ich erst noch des langen und breiten auseinanderzusetzen, dass die Sammlung, die für Schüler einer höheren Unterstufe berechnet ist, an Sorgfalt des Fingersatzes, der Phrasierung und sonstiger Bezeichnungen keine Not leitet?

Dr. Max Unger

Neue Chorwerke

Zöllner, Heinrich, op. 113. Der Totentanz. Ballade für Männerchor und Orchester (oder Pianoforte). (Orchesterpartitur mit unterlegtem Klavierauszuge M. 4.50.) Leipzig, 1911, Rob. Forberg.

Auch Heinrich Zöllner ist nun unter der Anzahl der Komponisten zu nennen, die sich zur Vertonung von Goethes

unvergleichlichem Text anregen liessen. Kein Wunder! Mussten die Gelegenheiten zur Entfaltung schöner Chor- und Instrumentalwirkungen, die die Dichtung in Fülle aufweist, einem Komponisten wie Zöllner doch besonders reizen. Was ich in diesen Blättern schon wiederholt an Zöllners Werken habe preisen können, bewährt sich auch hier wieder: Chor und Orchester klingen ausgezeichnet. Dazu kommt hier, dass er trotz häufiger Hinneigung zur Chromatik stets unmittelbare und natürliche Wirkungen erzielt: Seine Chromatik ist also der gewisser Auchkomponisten gegenüber echt und berechtigt. Männerchöre, die über gut musikalische Mitglieder verfügen, seien auf das Werk nachdrücklich verwiesen. Dr. Max Unger

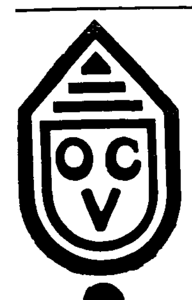
Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 15. März, nachmittags 1/2 2 Uhr:

J. S. Bach: Fantasie und Fuge (Cmoll) vorgetragen von Herrn Hermann Mayer. J. S. Bach: „Seliges Gedenken". A. Becker: Geistlicher Dialog aus dem 16. Jahrhundert „Als Jesus von seiner Mutter ging." Max Bruch: op. 60 No. 9 Palmsonntagmorgen.

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)
Sonnabend den 15. März, 2 Uhr:

Franz Liszt: Evocation à la chapelle sixtine (Miserere v. Allegri und Ave verum von Mozart). — Felix Draeseke: „Um Mitternacht"; Orgelvorspiel aus dem Mysterium „Christus"; „Dein König kommt in niedern Hüllen", Kantate für Chor, Soli und Orchester, Werk 30.

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma: P. Pabst in Leipzig bei, auf den wir unsre Leser besonders aufmerksam machen.



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Wir machen die Herren speziell auf die heutigen vertraulichen Mitteilungen aufmerksam.

Als Mitglieder traten ein:

Kapellmeister Heinrich Laber, Nürnberg
Kapellmeister Camillo Schuster, Flensburg
Kapellmeister Karl Petkowsek, Triest
Musikdirektor Josef Knettel, Bingen a. Rhein
Musikdirektor Karl Aeschbacher, Langenthal
Kapellmeister Kurt Itzel, Güstrow
Felix Nowowiejski, Direktor der Musikgesellschaft, Krakau
Kapellmeister Albert Apel, Düren
Kapellmeister Karl Rieger, St. Gallen
Hofkapellmeister Peter Raabe, Weimar
Kapellmeister Wilhelm Henze, Ahrensburg
Kapellmeister Rudolf Illgen, Freiberg i. S.
Kapellmeister O. H. Frischgesell, Stettin
Kapellmeister Paul Oex, Kiel
Kapellmeister Guido von Fuchs, Berlin
Kapellmeister Max Bergmann, Wien
Chordirigent P. Kalt, Frankfurt
Grossherzogl. Bad. Musikdirektor Hermann Bieling, Mannheim

Für die Wohlfahrtskassen stifteten:

Musikdirektor Oscar Jüttner	Mk. 7.—
Musikdirektor A. Schreyer	„ 5.—
Kgl. Musikdirektor R. Laugs	„ 110.—
Kapellmeister Max Alter	„ 1.45

Um Adressenangabe folgender Kollegen wird gebeten: Bertram, Rautenberg, Fröhlich, Schmiedel, Thiede, Schwarz R. G., Nettstraeter, Fritsch.

Für sämtliche Mitglieder sind betreffs richtiger Zustellung des Organes folgende Punkte wichtig:

1. Jeder Adressenwechsel ist sofort und zwar nur dem Büro des Verbandes Nürnberg, Adlerstr. 21 mitzuteilen, denn da die Zustellung des Organes durch Postüberweisung erfolgt, unterbleibt die Zustellung bei Nichtangabe des Wohnungswechsels.
   Eine Adressenangabe an das Postamt oder den Briefträger ist nutzlos, da die Überweisung des Organes durch das Büro erfolgen muss.
2. Falls das Organ am Wohnsitze ausbleibt, ist nicht dem Büro, sondern sofort dem betreffenden Briefträger oder Postamte Mitteilung zu machen.
3. Mitglieder, welche sich nach obigen Punkten nicht richten und dadurch die verzögerte Zustellung oder das Ausbleiben des Organes verursachen, erhalten die fehlenden Nummern nur gegen Bezahlung, resp. Erstattung der entstehenden Unkosten nachgeliefert.

Als fördernde Mitglieder traten ein:

Herr Dr. Ernst Bender, Wiesbaden
Herr Otto Landsberg, Frankfurt a. M.
Frau Marie Feuerlein, Nürnberg
Frau Margarete Denk, Nürnberg

Kollegen werbet fördernde Mitglieder!

Der Vorsitzende:
Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 20. März; Inserate müssen bis spätestens Montag den 17. März eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 12/13

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 20. März 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Zweiundzwanzigstes Gewandhauskonzert

Beethoven: achte und neunte Sinfonie, die Soli gesungen von Frl. Gertrud Bartsch, Frl. Valeska Nigrini, Herrn Rudolf Jäger und Herrn Alfred Kase (von der Leipziger Oper).

Das zweiundzwanzigste (letzte) Konzert schloss nach alter guter Überlieferung mit der gewaltigen neunten Sinfonie. Nicht nur in der Musikliteratur, sondern auch im Schaffen Beethovens ist sie ein Ausnahmewerk. Es ist ganz natürlich, dass man sie bei ihrem Erscheinen nicht verstand, dass erst nach mehr als zwanzig Jahren ihr Sieg entschieden wurde. Unter Richard Wagners Verdiensten ist es nicht das geringste, durch Worte und Taten das noch heute seltsam zu nennende Werk den Musikern erschlossen zu haben. Seltsam noch heute: wer es zum ersten Male hört, steht vor Rätseln, die ihm die Kenntnis sonstiger, auch aller anderen Beethovenschen Sinfonien nicht zu lösen vermag, und wer mit ihm vertraut ist bis ins Einzelnste, ist ausser sich über die neuen Wunder, die mit jedem wiederkehrenden Versenken in die Partitur sich auftun. So geht mirs, der ich die neunte Sinfonie — seit ihrem ersten Hören unter Carl Reinecke im Anfange der neunziger Jahre und in zahlreichen Aufführungen unter Adolf Hagen in Dresden — genau zu kennen vermeine. Aber die Tiefe dieses Werkes — das glaubt mir, ihr jungen Musikstudenten — ist unergründlich. Wollt ihr einen Begriff von ihrer Eigenart haben, dann lest, was Wagner an verschiedenen Stellen über sie geschrieben hat. Das Älteste und Schönste (aus dem „Dresdner Anzeiger") soll in unseren Wagner-Heften im Mai d. J. neu veröffentlicht werden. Ebenda wird sich Moritz Wirth über Wagners Instrumentierung des zweiten Themas im Scherzo aussprechen und Vorschläge machen, die die von Wagner angeratene und jetzt im Gewandhaus übliche Verstärkung der Holzbläser durch die Hörner auf bessere Art zu ersetzen geeignet sind.

Die Stärke der Aufführung war das in jeder Hinsicht bewundernswerte Orchester, ihre Schwäche der Chor, der zwar sicher, aber ohne Fülle und Kraft war und in der Textaussprache Energie und Klarheit vermissen liess. Beim Soloquartett sind die ungeheuren Schwierigkeiten nicht zu verkennen. Aber in der Führung ist unbedingt ein hoher (höchster) Sopran nötig, dem die heiklen Anstiege im Hdur-Adagio keine Mühe machen dürfen. Bei solchen Fährlichkeiten bleibt Professor Nikischs Besonnenheit bewundernswert — und die Illusion (trotz kritischer Blicke der betreffenden Konzertnachbarin, die dem hohen h keine Tücke des Objekts zuzutrauen nötig hat) in unauffälliger Weise gewahrt.

Der Abend schloss mit begeisterten Zurufen an Nikisch und alle Beteiligten.

Der grössten Sinfonie Beethovens war seine „kleinste" vorangegangen: die ziemlich selten zu hörende achte (Fdur), die nur eine halbe Stunde in Anspruch nimmt. Als Kunstwerk bedeutet sie wohl den Gipfelpunkt Beethovens des Sinfonikers: die reine Musikalität steht hier auf einer reifen Höhe, nach der für diese Form nichts mehr zu tun übrig blieb. Es ist bezeichnend, dass dieser rein muskalische Höhenflug durch den Koloss der nachfolgenden neunten trotz des grossen Apparates nichts an Wirkung einbüsste.

Ein Rückblick auf die Gewandhauskonzerte dieses Winters zeigt, dass das Institut den alten Ruhm zu wahren und zu mehren verstanden hat. Die Verfassung des Orchesters und Bedeutung des Künstlers, der an seiner Spitze steht, verbürgen weiteres Blühen und Wachsen.

♯

Bücher über Dalcroze und Hellerau

Ein Beitrag zur Kritik und Theorie der rhythmischen Gymnastik

Es konnte nicht ausbleiben, dass die musikalischen und gesellschaftlichen Ereignisse, welche sich während der letzten Jahre um die Bestrebungen des Herrn Dalcroze abspielten, ihren Widerhall im Bücherschrifttum der Zeit fanden. Und wer die Verhältnisse von heute kennt, wird sich auch nicht wundern, dass dieser Widerhall nur von wenig kritischen Stimmen begleitet ist, dass er mehr enthusiastische als besonnene Töne enthält. Seit Richard Wagners Auftreten beobachtet man recht vielfach eine gewisse Ängstlichkeit der Kritik; viele Kritiker fürchten nur zu sehr, sich vor der Nachwelt blosszustellen, und so oft ein neues künstlerisches Ereignis eintritt, beeilt sich eine Grosszahl von Jüngern mit dem Beweis, dass sie zeitgemäss fort- und schon bis zu der Erkenntnis der ungeheuren Bedeutung des Neuesten vorgeschritten ist. Wozu dann die nachmalige wirkliche Bedeutung des also Verkündeten nicht immer im Verhältnis steht.

Und wiederum sucht man die Bedeutung neuer künstlerischer Taten und Bewegungen gern ausserhalb des Gebietes der rein künstlerischen Werte. Es muss, wenn möglich, aus dem Vorhandensein solcher Taten der Beginn einer neuen „Richtung", einer neuen Kunstlehre, Weltanschauung, Kultur- oder Geschichts-Epoche gefolgert werden. Aber es spricht wohl kaum für die den Ursachen selbst innewohnende Eigenkraft, wenn sie solchermassen mit dem Klang grosser Worte gefördert werden müssen.

Natürlich liegen auch gewisse vernünftige und förderliche Ursachen einem solchen Treiben mit zugrunde. Man ist heute theoretisch sehr eingenommen für den Enthusiasmus, und das mit Recht; zweifelt doch niemand, dass ein solcher produktiv und wertvoll sein kann, wenn er es auch gewiss nicht immer ist. Unzulässig erscheint wohl nur die Folgerung der Enthusiasten, dass jede Zurückhaltung, Kritik, eindringliche Prüfung und Mässigung als Nörgelei, unberechtigtes Flaumachen abzulehnen oder gar als Äusserung des Unverständnisses zu bekämpfen sei. Man sollte immerhin den Heutigen auch noch das Recht auf eigne Wahl des Gegenstandes ihrer Begeisterung und die Erlaubnis zubilligen, sich über die Gründe etwaiger Kritik auszusprechen. Dies wird auch gegenüber Dalcroze und den Hellerauer Bestrebungen gelten müssen, welche heute noch so viele Anhänger und Förderer finden, ohne dass ersichtlich wäre, inwieweit sich diese über deren Tragweite einigermassen geklärt haben.

Zu den bedingunglosen Bewunderern der Hellerauer Schulfeste gehört Arthur Seidl.*) Gar zu gern möchte er den Leser zwingen, seiner Meinung beizutreten. Er hält offensichtlich seine Leser im vorhinein für schwerhörig, schwerfällig und widerwillig und vergisst, dass er durch das Weitschweifige seiner Ausdruckweise einen solchen Widerwillen eher steigern als brechen würde. Mit all den Sperrungen, Interpunktion- und **Fettdruckkünsten** nimmt sich Seidls Text aus wie ein gischtendes Meer, das sich gierig auf den Beschauer stürzt. Natürlich sucht er die „Kritik" auch schon präsumptiv zu unterbinden: „dafür", so sagt er, „war die ‚Kritik' als solche umso vollzähliger versammelt und natürlich pünklich auf dem Plane erschienen. Und wahrlich! — kein Wunder, dass ihr dieses Spiel einigermassen auf die Nerven fiel: muss sich jeder nicht musikalisch durchgebildete ‚Feuilletonist' im Herzen doch eingestehen, dass es mit der hohen ‚kritischen' Selbstherrlichkeit zu Ende sei, wenn ein von Dalcroze-Lehrern erzogenes Publikum erst einmal Musik in sich aufnimmt und solche Aufführungen mit gereiftem Musikverständnisse dann geniesst." Welcher Ausblick tut sich uns auf, in der Tat! Wie unendlich überlegen an Kunstverständnis, an Bildung und Feingefühl werden die Leute mit einem Jahr rhythmischer Gymnastik all denen sein, welche nur ihr Leben lang sich mit Kunst befasst, über sie nachgedacht, sie in der Art der bisherigen Jahrhunderte geübt und geglaubt haben, man komme ihr durch eingehendes Studium und sorgsame Geistesbildung nahe. Selbst Arthur Seidl wird dann zu den Überzähligen gehören, da er ja beschämt wird gestehen müssen, die Beine nicht im $^{5}/_{4}$- und die Arme gleichzeitig im $^{7}/_{4}$-Takt bewegen zu können! Im Ernst: solche überbalzte Sätze beweisen nur, dass Verf. sich über das, was die Dalcroze-Schule ihrer Anlage nach leisten kann und was nichts Geringes ist, in einer sonderbaren Verwirrung des Urteils befindet. Es kann auch im übrigen gesagt werden, dass sein Buch kaum einen neuen Gedanken enthält; nicht einmal kennen lernen kann man den Hellerauer Betrieb daraus, da Verfasser in seiner Begeisterung die Kenntnis von Dalcrozes Bestrebungen und Übungen einfach voraussetzt und nicht Gelegenheit nimmt, sie theoretisch oder in ihrem wirklichen Anblick erst einmal durchsichtig zu schildern. Die vielen Zitate aus Dalcrozes und seiner Anhänger Schriften, sowie die beigefügten Sätze von Goethe, Nietzsche, Wagner, Schiller usw. können das nicht ersetzen. Als wertvoll können nur die gründlichen Literatur-Nachweise und die 16, zum Teil recht wohl gelungenen, Bilder von Hellerau und den Schulfesten gelten. Derentwegen war es aber wohl kaum nötig, einen solchen Artikel in die anspruchvolle Buchform zu bringen. Verfasser schliesst (S. 64) mit folgendem Zitat: „Gesegnet doppelt das Land, das mit solcher ‚pädagogischen Provinz' und dieser ‚musikalischen Erziehung' von Grund aus und ganz allgemeinhin ernstlich den Anfang macht, da die Musik dermassen nicht nur zum ‚Element der Erziehung' ausersehen würde, sondern sogar auch das lebendige ideal-reale Fundament zu aller höheren Kultur überhaupt abgeben dürfte! — ‚Im Wald und auf wilder Aue waren wir heim' . . . ‚Sieh', es lacht die Aue!' (Parsifal, I. u. III. Aufzug) . . . ‚Wie — hör' ich das Licht?' (‚Tristan und Isolde', III. Akt) Apollo war nicht Gott des Gesanges allein, sondern auch des Lichtes.' (H. Stew. Chamberlain, ‚R. Wagner') . . . Hellas = Hellerau . . . *Docendo discimus — discite, moniti!*" Diese Sätze zeigen, wie wundersam in Wahrheit einer gewissen Art von Begeisterung Wirklichkeitssinn und Augenmass verloren geht.

Von andrer Art ist ein Buch Karl Storcks.*) Man fühlt sofort, dass hier ein geübter Schriftsteller und zielbewusster Darsteller das Wort führt. Wer über die rhythmische Gymnastik, über die solfège-Übungen, über die Geschichte der Dalcroze-Bewegung, über Hellerau, die Schulfeste, über Salzmanns Saalbeleuchtung und Tessenows Bauten noch nichts weiss, wird sich hier in jeder Weise hinreichend unterrichten können. Darin erblicke ich Wert und Vorzug des auch im Umfang der Aufgabe entsprechenden Buches. Was man daraus weiterhin kennen lernt, ist die Stimmung, welche anfänglich unter den eigentlich ein-

*) „Hellerauer Schulfeste" (Deutsche Musikbücherei, Bd. 2; Verlag Gust. Bosse, Regensburg. Geb. 1.50 M.)

*) E. Jaques-Dalcroze, Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit (Greiner & Pfeiffer, Stuttgart; geh. 2.50 M.).

eweihten Anhängern Dalcrozes herrschte und gelegentlich rohl noch herrscht; ein gewisser zukunftfreudiger Frohinn, eine Schönheit- und Rhythmusbegeisterung, die an ich erfreulich wirkt; allerdings wird dadurch die Abschätung dessen, was eigentlich in Wirklichkeit die Schule von Hellerau im Leben des Einzelnen und der Gesellschaft an Früchten bringen kann, stark beeinflusst. Wenn ein guter Freund die Bedeutung des Meisters Jaques-Dalcroze „überschätzt", so schadet das nichts, es ist ja sogar möglich, dass wer dies meint, ihn seinerseits unterschätzt. Aber wer mit Pauken und Trompeten für die Anstalt Hellerau herolldet, sollte doch wohl den realen Wert der Lernzeit dort sorgsam untersuchen. Nach meinem Dafürhalten werden Viele von denen, die dort jetzt jahrelang Zeit und Geld der Methode Dalcrozes opfern, später eine Beschäftigung, die ihrem Ansprüchen genügt, nicht finden, und dann wird die Enttäuschung gross sein; Schlagworte wie das liebenswürdig pathetische vom „Rhythmus als sozialer Institution" trocknen schliesslich keine Tränen.

Zum Dritten enthält Storcks Buch einige Anfänge zu dem Versuch, die Methoden, Ziele und Bedeutung der Dalcrozeschen Versuche wissenschaftlich zu würdigen, zu klären und zu begründen. Darin hat er m. E. keine glückliche Hand. Ich hebe dies hervor, weil viele wissenschaftlich Unerfahrene sich mit den Fragen der rhythmischen Gymnastik befassen und weil von der Seite ihrer entschiedenen Anhänger viel mit wissenschaftlichen Hinweisen, Formeln und „Beweisen" gearbeitet wird, trotzdem aber die Meinung wohl noch immer bestehen kann, dass in diesen Versuchen wenig Klarheit und Sicherheit steckt. Man gewinnt gelegentlich sogar den Eindruck, dass die wissenschaftliche Ausdrucksweise in der Sprache der Dalcrozianer mehr eine Zierde und ein Deckschild darstellt als wirkliches Streben nach sachlicher Klärung verrät. Eine solche Stellung zur Wissenschaft wäre letztlich nicht förderlich für die Sache der rhythmischen Gymnastik. So gewiss manche Fortschritte nur durch tägliche Übung und Erfahrung erzielt werden, so gewiss ist anderseits, dass viele Irrwege und Übertriebenheiten durch voraussehende Anwendung wissenschaftlicher Kritik vermieden werden können. Am meisten ist es aber zu bedauern, wenn durch Verwertung grösserer Mengen von wissenschaftlichen Fachausdrücken und Beigabe von Zitaten aus Autoritäten der Schein wissenschaftlicher Gründlichkeit entsteht, während die ganze Methode doch nicht mehr als das Vorhandensein wissenschaftlich nicht begründbarer individueller Ansichten verrät. Dies ist etwa die feuilletonistisch überaus geschickte Art Storcks, wobei wir selbstverständlich nicht die mindeste Absicht der Täuschung voraussetzen. Wenn Verf. etwa (S. 25) in einer historischem Darlegung des Werdeganges der Methode Dalcroze einschiebt: „Wichtig wurde für J.-Dalcroze Mathis Lussys wegweisende Erkenntnis, dass aller musikalische Ausdruck physiologische Grundlagen habe", so ist damit — gar nichts gesagt. Man kann einen solchen ganz verblasenen und allgemeinen Satz behaupten oder bestreiten; da er überhaupt nicht von einer greifbaren psychologischen oder physiologischen Tatsache spricht, wäre das aber ziemlich wertlos; darin aber eine „wegweisende Erkenntnis" zu suchen, erscheint geradezu absurd.

Zu den Eigenbildungen der Dalcrozianer-Sprache gehört der Ausdruck „plastischer Rhythmus", der doch wohl einen Widerspruch in sich selbst enthält; gemeint ist, wenn ich recht sehe, der Rhythmus der Bewegung oder der blossen Innervation, den man gewiss richtiger den motorischen Rhythmus nennen würde. Wenn nun als „Definition" folgender Satz aufgestellt wird: „Die rhythmische Gymnastik hat zum Zweck die Vervollkommnung der Kraft und der Geschmeidigkeit der Muskeln in der Proportion von Zeit und Raum", so dürfte eine solche Formel wohl keinen wissenschaftlichen Sinn befriedigen. Es ist überhaupt nicht ersichtlich, wozu die Wendung „in der Proportion von Zeit und Raum" gehören soll. Vermutlich soll ausgedrückt werden, dass Kraft und Geschmeidigkeit der Muskeln durch die rhythmische Gymnastik ausgebildet werden sollen, daneben aber ihre Innervation leichter oder lockerer werden soll, damit die Bewegungen zeitlich und räumlich gewissen künstlerischen und anderen Zwecken präziser zu Gebote stehen. Ich masse mir nicht an, damit das Richtige zu treffen, möchte aber darlegen, dass Definitionen wie die oben angeführte nicht klären, sondern verwirren. Je länger man den Abschnitt „Die Methode" in Storcks Buch liest, umso wirrer sieht er aus. Aber freilich — die Ergebnisse stimmen zur Praxis. Es ist Verf. wie weiland Gauss gegangen: er hatte die Ergebnisse, nur nicht den Weg dazu. Während aber Gauss dies eingestand, verschleiert es Storck unbewusst mit einem Gewirr von pseudowissenschaftlichen Erörterungen.

Aus ähnlichen Gründen scheint es mir unzulässig, etwa von einer „Tätigkeit der Vorstellung des Willens" zu sprechen; Storck sagt: „Wie die Nervenbahnen von aussen nach innen Reizungen vermitteln, so werden umgekehrt auch durch die Tätigkeit der Vorstellung des Willens über die Nervenbahnen Reize nach aussen geleitet." Wenn ich recht sehe, meint er: . . . so werden umgekehrt Willensimpulse durch die Nerven geleitet, „durch die dann die Organe des Körpers zu Tätigkeiten veranlasst werden." Man wird solche Einwände auf den ersten Blick vielleicht engherzig finden. Jedoch ist einmal mit ungeübten Lesern zu rechnen, auf die das Buch berechnet ist und die dann vergebens sich mit der Form dieser Auseinandersetzungen quälen. Wichtiger ist aber, dass das Buch, das voll von solchen logischen und begrifflichen Querständen steckt, selbst an den Folgen solcher Mängel leidet: Verf. merkt die eigentlichen psychologischen Schwierigkeiten der Methode Dalcroze nicht, da er über sie hinwegredet, und verabsäumt darum die eigentliche Kritik am Gegenstand. Diese aber wäre von grosser Wichtigkeit gewesen. Zwei Punkte seien hier hervorgehoben.

S. 76 spricht Storck vom „Herauswachsen des Tanzes aus der Musik", das man bei Dalcrozes Vorführungen so greifbar beobachte. „Die rhythmische Schulung bringt die Umsetzung jedes musikalischen Zeitwertes (soll wohl heissen: jeder rhythmischen Einheit des Tonstücks) in eine körperliche Bewegung". „Das melodische Element der Musik ist in seiner elementaren Vorbedingung — Höhe und Tiefe der Töne — ebenfalls körperlich zu veranschaulichen, insofern die Arme durch Hoch- und Tiefstellung in einer Skala bewegt werden können, die an Systematik der Tonleiter nichts nachgibt. Dass durch die Möglichkeiten der Eigenbewegung zwischen Armen und Beinen, zwischen den Armen untereinander eine Parallele zur musikalischen Führung verschiedener Stimmung geboten ist, leuchtet ohne weiteres ein. So bietet in der Tat der menschliche Körper auf plastischem Gebiete zu allen formalen Kunstmitteln der Musik die sinnfälligen Parallelerscheinungen. Und auch der Gefühlsgehalt der Musik findet beim Körper den Ausdruck durch die Möglichkeit der Belebung jeder einzelnen Bewegung im Dienste jedes beliebigen Emp-

findens. Hier liegt dann auch, abgesehen von den durch die körperliche Eigenart mitgebrachten Verschiedenheiten der hohe künstlerische Reiz des ganz Persönlichen, jedem Individuum Eigenen in der Ausführung dieses plastischen Tanzes bei allgemein gültiger Bedeutung der zugrunde liegenden Bewegungen. So vermag in der Tat dieser Tanz mit den ihm durchaus eigenen Mitteln eine plastische Darstellung der Musik zu geben.

Wer beobachtet hat, wie im Ursprünglichsten Ton und körperliche Bewegung gleichzeitig entstehen, wie im Erregungszustand des einfachen Menschen Ton und Bewegung zusammen als Ausdrucksmittel dieser Erregtheit sich einstellen; wer dann erkannt hat, wie die urgewaltige Macht des Rhythmus in den Künsten des Tones und der Bewegung mit einer bei allen anderen Künsten ungekannten Kraft waltet, der kann darüber nicht im Zweifel sein, dass aus der Vereinigung dieser beiden Künste ein ebenso einheitliches und selbstherrliches Gebilde entstehen muss, wie es die innige Vereinigung von Ton und Wort im Liede zustande gebracht hat. Und wie durch die eifrige Pflege von Jahrhunderten die Verbindung aus den einfachsten Liedformen bis zu den höchsten Kunstgebilden gesteigert worden ist, so muss ein ähnliches auch für die Verbindung Ton und Körperbewegung, Ton und Gebärde möglich sein.

An dieser Stelle eröffnet sich aber uns auch eine für die musikalische Entwicklung bedeutsame Aussicht. Wenn ursprünglich wohl jede Melodie, auch wenn sie von Instrumenten gespielt wurde, als Gesangsmelodie geschaffen war, so hat doch die Entwicklung es mit sich gebracht, dass eine Musik rein instrumentalen Charakters entstand, so dass dann die für den Gesang bestimmte, mit den Worten verbundene Musik einen besonderen Charakter erhielt. Und darüber hinaus entstanden sogar auf dem engeren Gebiete des Liedes Kunstgebilde, in denen die menschliche Singstimme neben dem instrumentalen Musikkörper eine selbständige Aufgabe zu erfüllen hatte, wobei dann erst durch das Zusammenwirken beider das vom Schöpfer beabsichtigte Kunstgebilde erstand. Wir können uns wohl denken, dass für einen musikalischen Schöpfer künftiger Tage der durch seine rhythmische und plastische Schulung zum höchsten Ausdruck befähigte menschliche Körper ein ebenso wertvolles Ausdrucksmittel abgeben wird, wie es heute die Singstimme ist, so dass dann, ebenso wie jetzt Tongebilde für Instrumente mit Gesangsstimme, solche für Instrumente mit plastisch sich bewegenden Menschen denkbar sind."

Es ist hiergegen nun zu bemerken, dass die Zuordnung bestimmter Bewegungformen zu bestimmten Tonhöhenlagen jederzeit Sache der Übereinkunft sein wird; der Lehrer muss dem Zöglinge sagen: wenn die Tonhöhe steigt, hebt ihr die Arme, wenn sie fällt, lasst ihr sie sinken. Kein Grund aber zwingt zu der Annahme, dass eine natürliche Bindung zwischen gehobenen Armen und Diskanttönen gegeben sei. Je stärker nun diese Übereinkunft in den Bewegungformen betont und mechanisiert wird, umso weniger kann offenbar die Bewegung „im Dienste jedes beliebigen Empfindens" „belebt" werden! Die auffallende Monotonie und Ausdrucklosigkeit in den Massendarbietungen der Dalcrozischen Schüler, die man beobachtet, ist wohl damit zu erklären. Nicht gefördert wird „die plastische Darstellung" des Musikgehaltes durch diese Übereinkunft, sondern gehemmt. Abgesehen davon richtet sich der körperliche Ausdruck der Tanzenden aber überhaupt nicht nach Tonhöheneindrücken und Zeit- und Formwerten, sondern vor allem nach höchst verwickelten Vorstellungen vom Gehalt des Musikstückes. Das heisst: Storcks Teilung des Vorgangs in äusserliche Motive, denen die übereinkünftliche „zugrunde liegende" Bewegung, und Motive des „Gefühlsgehalts", dem die individuelle Art der Bewegungausführung entsprechen soll, erweist sich als unzulänglich. Die „Vereinigung der beiden Künste" im Augenblick ihrer Entstehung hat dagegen nicht den Charakter des Übereinkünftlichen, besagt also nichts über ihre künstliche Verbindung; gewiss ist z. B. der Anblick eines am Flügel phantasierenden Tonkünstlers unter Umständen körperlich überaus ausdruckreich, wennschon es sich hierbei weder um einen Tanz noch eine Vorstufe des Tanzes handelt. Der Tanzende kann aber eben nicht gleichzeitig der Musizierende sein, es sei denn als Sänger, ein Fall, der gewiss der Schulung auch sehr bedürftig ist. Die Verbindung zwischen Tonwerk und Tanz ist sonst jederzeit eine Reproduktion des Tongehaltes durch den Körper, sofern sie Ausdruck haben soll; dies zieht zwingend nach sich, dass eigentlich nur eine Verdoppelung oder Variation des Gehaltausdrucks, oft nur eine geringe Vermehrung eintreten kann, niemals eine innere Verstärkung, es sei denn: der musikalische Gehalt ist so gering, dass der des von ihm abhängigen Tänzers an sich ihm überlegen ist, wie etwa ein guter Schauspieler aus einer törichten aber tragfähigen Rolle „etwas macht".

Dieses Verhältnis wird infolge gewisser äusserer Umstände leicht falsch beurteilt. Zum Vergleich führe ich das Fugentanzen der Dalcrozianer an: hier wird jede Stimme von einer geschlossenen Gruppe von Tänzern verkörpert, die mechanisch ihren rhythmischen Verlauf reproduzieren; auf den Gehalt wird gar keine Rücksicht genommen. Nun sagt darüber W. Riezler in den Süddeutschen Monatsheften ganz richtig: wer eine Fuge kennt, dem bietet dieses Tanzen nichts als höchstens Verwirrung; der Laie wird jedoch durch den Tanz erst über den Bau der Fuge aufgeklärt und fühlt sich dadurch sichtlich befriedigt. Dies ist, so meine ich, aber kein künstlerischer Genuss, sondern ersichtlich eine intellektuelle Befriedigung. Vielleicht wird er durch eifriges Verfolgen der Stimmen- bezw. Körperbewegung sogar vor ästhetischer Einfühlung abgehalten. Ähnlich liegt der Fall, wenn nicht Fugenbau sondern Gehalt getanzt wird, mit anderen Worten: wenn an die Stelle einer mechanisch-rhythmischen Bewegung der Ausdrucktanz tritt. Auch den Gehalt fühlt und erlebt der Laie, während er Musik hört, nicht stets in vollem Umfang und klar, so wenig wie er den Bau der Fuge durchschaut. Und wenn der Gehalt ihm nun durch nicht-musikalischen, durch Körper-Ausdruck nahegebracht wird, ist er entsprechend befriedigt: ah, also dies steckt in der Musik! Man wird dies nicht eine intellektuelle Befriedigung nennen dürfen, gewiss nicht; aber ebensowenig entsteht ein rein musikalisches Erlebnis, denn es bleibt fraglich, ob die Assoziation zwischen Tanzausdruck und Musik so stark geworden ist, dass sie auch nur ein Mal wiederkehrt, wenn die Musik später allein wirkt. Vergleichweise versteht jemand den Gehalt einer Wagnerschen Oper allenfalls, wenn man ihn währenddessen das Textbuch lesen lässt; nimmt man es ihm dann wieder weg, so ist das Verständnis vielleicht kaum grösser als vorher. Das ganze „Textbuch", welches in Gestalt des Tanzes dargeboten wird, hat nun noch den Nachteil, in vielen Zügen undeutlicher als ein gedrucktes und natürlich auch sehr wenig erschöpfend und umfassend zu sein. In der Freude aber, die viele Unmusikalische empfinden über eine gewisse Aufklärung über den musikalischen Gehalt, in der Freude

auch musikalischer Menschen, dass sie im Tanz sozusagen ihre Erwartungen bestätigt finden, in der Freude endlich an Ausdrucks- und formalschönen Bewegungen überhaupt begeht man den Fehler, an eine Steigerung des musikalischen Genusses zu glauben, wo eine Variation und eine Verminderung vorliegt.

Die weittragenden Erwartungen, die Storck an die schiefe Analogie mit dem Gesang knüpft, erscheinen demnach als reine Illusionen. Ich meine sogar, dass eine Klärung gerade über die hier in Rede stehenden Tatsachen und Fragen unbedingt viele gefährliche Illusionen über die Möglichkeiten der Dalcrozeschen rhythmischen Gymnastik und „Realisationen" zerstören würde. Das wäre von grosser Wichtigkeit, denn das grosse Institut in Hellerau und gewisse Übungen nach Dalcroze haben tatsächlich so grossen Wert, dass sie nicht mit Überflüssigem, Fehlleistungen, Fehlansprüchen, d. h. also mit Schäden belastet werden sollten, die sich einmal rächen müssen.

Dass Verfasser auch die Gehörbildung nach Dalcroze ideal findet, beruht m. E. auf ähnlichen irrigen Schlüssen. Er schildert ausführlich, wie Dalcroze auf eine besondere Art den absoluten Tonsinn heranzuziehen sucht, worin hier ein höchstes Ziel erblickt wird. Gerade in Storcks Schilderung aber wird klar, wie mechanisch und äusserlich diese Methode ist, wie wenig sie auf die Grundlagen einer musikalischen Erziehung eingestellt ist. Das Prinzip der Tonalität wird durch diese Methode sozusagen verleugnet, da man auf Wiedergabe der Tonleiter und Einfügung von Halbtönen in sie(!) alles abrichtet, ohne auf eigentlich künstlerisch-musikalische Erziehung weiter zu achten. Dies überlässt man späterer Bildung, obwohl es pädagogisch und sozial richtiger wäre, von vornherein die reine Tongehörbildung mit der musikalischen Erziehung zu verknüpfen. Verfasser nennt die Tonleiter „die Grundlage aller Melodie und der ganzen Harmonielehre". So wie Dalcroze sie übt, ist sie das wohl aber nicht, sondern nur dann, wenn man unter Tonleiter die eindeutige Zuordnung gewisser (in der Tonleiter gegebenen) Töne zu einander, d. h. zu einer Tonart versteht. Vom Sinn für die Tonart aber erzieht die Methode Dalcrozes weg! Gewiss kann auch der so Erzogene schliesslich das Tonartprinzip nicht verleugnen, wenn er nicht gerade in die Schule der Neuimpressionisten kommt, er kann es nicht, weil unsere Musik noch immer darauf aufgebaut, unsere physiologisch-psychologische Anlage darauf eingestellt ist. Aber das Ideal der absoluten Gehörbildung schliesst für den Musikbeflissenen einen gewaltigen Umweg in sich, der vielleicht noch manchen Schüler Dalcrozes einmal wundern wird. Zudem ist ja bekannt, dass absolutes Tongehör und musikalische Begabung von einander unabhängig sind. Selbst wer jenes Gehör also mühsam erlangt hat, braucht nachher noch lange nicht zur Musik in ein innerliches Verhältnis zu kommen. Auch diese Frage wäre wohl der eifrigsten Forscherarbeit wert, und es wäre an der Zeit, sie im Interesse der Hellerauer Anstalt und ihrer Zöglinge durchzuführen.

Endlich verteidigt Storck auch das Tanzen gewisser klassischer Musikstücke. Er meint, Musik sei weder immer „tönend bewegte Form", noch immer „Ausdruck". Der Streit sei überflüssig, vielmehr sei sie bald jenes, bald dieses. Damit macht er es sich aber wohl zu leicht. Denn erstens könnte die „Form" ästhetischer Ausdruck sein, dessen reiner Ablauf und Eindruck durch Bewegungen dann nicht gestört werden dürfte; zweitens ist kaum wahrscheinlich, dass eine Kunst, die auch nach seiner Meinung als Ausdruck entstanden ist, prinzipiell ihren Charakter verloren habe, ohne gleichzeitig zur Nichtkunst zu werden; endlich aber ist der Streitpunkt damit nicht behoben, denn ob ein bestimmtes Tonstück nun rein formal oder Ausdruckkunst sei, darüber wird sich keine Einigkeit erzielen lassen. So hat noch kürzlich Walter Riezler in den „Süddeutschen Monatsheften" (10. Jahrg. Heft 3) aufs energischste abgelehnt und getadelt, dass von Dalcrozianern Bachs Präludium und Fuge in Cmoll (Wohlt. Kl. I. Teil) „getanzt" worden ist; ich gebe ihm darin Recht — Storck und Dalcroze halten das abgrundtiefe Stück vielleicht für ausdrucklos. Die ganze Frage lässt sich aber eben nicht so erledigen, dass man „formale" Musik zu tanzen erlaubt, Ausdruckmusik verbietet. Vor allem darf die Form nicht so plump und aufdringlich und lächerlich „getanzt" werden, wie auch Riezler die betreffenden Darbietungen Dalcrozes schildert. Anderseits „darf" wohl auch Ausdruckmusik getanzt werden, wenn die Tänzer die Ausdruckkraft und das Verständnis für den Gehalt hat, wie etwa die Madeleine es konnte. Jedenfalls geht Storck mit seiner Versöhnungästhetik den hier liegenden theoretischen Schwierigkeiten gänzlich vorüber und damit auch den Fragen, die man in Hellerau leider nur praktisch „löst". Dass Storck die Tonwerke E. Jaques-Dalcrozes hochschätzt, die in Hellerau eine grosse Rolle spielen, sei angemerkt; ob er sie nur für „tönend bewegte Formen" hält, bleibe dahingestellt.

* * *

Aus einer Buchbesprechung sind wir in eine Besprechung der Dalcrozeschen Arbeit geraten. Nicht ohne Absicht. Vor allem scheint es heute wichtig, eine gründliche und wissenschaftlich einwandfreie Untersuchung der Prinzipien und der Praxis der rhythmischen Gymnastik einzuleiten, die sich wohl vorab in den hier aufgezeigten Richtungen bewegen müsste.

Man wird sich vielleicht wundern, warum hier Jaques-Dalcrozes eigne Schriften nicht besprochen werden. Indes, er hat wenig geschrieben. Sein vor sechs Jahren erschienenes Büchlein „Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und für die Kunst", (sechs Vorträge, Verl. Helbing & Lichtenhahn, Basel), stellt sich als eine ungemein erfrischende Propaganda-Schrift dar, welche neben einer sehr lesenswerten Schilderung seiner Praxis auch die physiologischen und psychologischen Erfahrungen und Erwägungen darlegt, die ihn selbst zu seiner Gymnastik geführt haben. Man lernt einen Mann von gesundem Menschenverstand, lebhaftem Empfinden, tatkräftigem Geiste kennen, der Übelstände geschickt kritisiert und zweckmässig bessert. Da das Buch aber nur von der rhythmischen Gymnastik und nicht von den vielen weiteren Absichten und Taten Dalcrozes handelt, lernt man ihn nicht vollkommen daraus kennen. Einiges von jenen wird in dem Jahrbuch „Der Rhythmus" dargestellt, von dem im Verlage Eugen Diederichs in Jena bislang zwei Hefte erschienen sind; neben genauen Schilderungen der Organisation und Ziele der Anstalt sprechen da prophetisch Veranlagte auch über den metaphysischen Wert der rhythmischen Gymnastik, ein Gebiet, auf das wir nicht zu folgen vermögen. Das zweite Heft dieses Jahrbuchs mit der Überschrift „Die Schulfeste der Bildungsanstalt Jaques Dalcroze" ist vielleicht im Ganzen sogar anschaulicher und reizvoller zu lesen als Storcks Buch, da es verschiedene Verfasser hat und so die Sache selbst in mannigfacher Beleuchtung spiegelt. Kritik im eigentlichen Sinne des Wortes hat natürlich in

diesen Propaganda-Schriften keinen Raum. Insoweit nun Dalcroze selbst darin das Wort nimmt und mehr gibt als eine Schilderung und Begründung seiner Praxis, zeigt er sich als einen charmanten Plauderer und unbestochenen Lebenskenner, als natürlichen und selbstsicheren Stilisten und überaus fesselnden Sprecher. Seine gewinnende Liebenswürdigkeit wirkt auch aus diesen Ansprachen und Aufsätzen vernehmlich. Dass sie mit den Denkformen der Wissenschaft keinen dauernden Bund zu flechten imstande ist, kann nur Pedanten ärgern, schliesst aber eine durchgreifende Kritik aus. Aus einer von Jaques-Dalcrozes' Schriften ist mir der Satz erinnerlich: „Das ganze Leben ist eine Kunst, denn es ist die Ausführung dessen, was die Einbildungskraft im Voraus erschaffen hat“. Man könnte demgemäss sagen: Die ganze rhythmische Gymnastik ist ein Ballet, denn sie ist eine Körperbewegung mit Musikbegleitung. Logisch würde dies auf der Höhe jenes Zitates stehen, aber ich schätze die Bedeutung der Idee und der Arbeit Jaques-Dalcrozes viel zu hoch ein, als dass ich dem Flug seines Temperamentes logische Ketten anlegen wollte. Seine Aufgabe ist die Tat, während Kritik, geistige Durchdringung und Fruchtbarmachung seines Wirkens die der Zeitgenossen ist. Wolfgang Schumann



Neue Opern in Monte Carlo

„Pénélope“ von Gabriel Fauré,
„Vénise“ von Raoul Gunsbourg

Monte Carlo, 8. März

Ein Gefühl der Notwendigkeit treibt mich noch immer alljährlich zu den Gestaden des Mittelmeeres, allwo sich die elegante Welt von den Strapazen des Nichtstuns ausruht und allwo Direktor Raoul Gunsbourg alljährlich seine Getreuen um sich versammelt, um sie mit der neuesten französischen Opernliteratur bekannt zu machen.

Zum ersten Male seit langen Jahren galt es diesmal, nicht ein neues Werk Saint-Saëns' oder Massenets aus der Taufe zu heben, sondern eine noch weit schwierigere und undankbarere Aufgabe zu lösen: Gabriel Fauré, der Direktor des Pariser Konservatoriums, der Schöpfer wertvoller Kammermusik und wohl noch wertvollerer Lyrik, debütierte an der Schwelle seines siebzigsten Lebensjahres mit einer Oper. Derartige künstlerische Johannistriebe können uns ja bei einem Romanen nicht mehr Wunder nehmen. Leben bedeutet für dieses beneidenswerte Volk: schaffen, freudig und innerlichst begeistert schaffen. Freilich spielte in diesem besonderen Falle noch etwas ganz Persönliches mit, nämlich der Umstand, dass Fauré seit Jahren in seiner Eigenschaft als Opernkritiker des „Figaro“ nach Monte Carlo kam. Dabei soll es sich denn auch ereignet haben, dass ihn sowohl der Direktor Gunsbourg als die Primadonna Lucienne Bréval gedrängt haben, doch auch einmal „du théâtre“ zu machen! Und welcher Franzose vermöchte es, den Lockungen dieser verführerischsten aller Musen, der Thalia, zu widerstehen, zumal wenn er, wie dies bei Fauré der Fall ist, zwar nicht direkt die Opernbühne betreten, aber sich doch schon häufig genug an Schauspielen von Dumas, Maeterlinck u. a. zu jener Art von sinfonischer Bühnenmusik begeistert hat, die man als eine Vorübung zu Opern auffassen kann. Vor etlichen Jahren hörte ich auch in Paris die Musik, die Fauré für die Freilichtbühne in Béziers zu Aeschylos „Prometheus“ geschrieben hat, in der es Stellen von überraschender Macht der Inspiration gab. Allerdings habe ich da eine sehr eindrucksvolle Aufführung in der Erinnerung (mit dem bekannten Tragöden Herrn de Max als Prometheus), und ich entsinne mich, dass das Werk es damals trotzdem nicht über ein paar Pflichtrepertoir-Aufführungen hinauszubringen vermocht hat. Immerhin war der Anfang zur Theaterlaufbahn von Fauré damals bereits gemacht worden. Man muss daher sehr erstaunt sein, wie unglücklich nun seine erste eigentliche Oper ausgefallen ist und wie undramatisch, aber selbst auch wie unlyrisch diese „Pénélope“ geraten ist. Mit der stets galanten Diensteifrigkeit, wie sie die Pariser Fachkritik insgesamt auszuzeichnen pflegt (zumal wenn sie als Gast in Monte Carlo weilt), wurde zwar der Ruhm Faurés als Opernschöpfer hinausposaunt; ein Kritiker wagte sogar direkt den Vergleich mit — Gluck! Wir unsrerseits haben keinerlei Veranlassung zur parteiischen Stellungnahme und müssen es nur schmerzlich beklagen, wie sich nun auch ein sonst so still und versonnen schaffender Musiker wie Gabriel Fauré von der Schar seiner Schmeichler umgaukeln und zur unkritischen Opernmache verleiten lassen konnte. Man sagt dass die Oper, der ein Textbuch von René Fauchois zu Grunde liegt, in zehn Ferienmonaten entstanden sei, die sich auf die fünf letzten Jahre verteilen; man kann dieses Gerücht glauben, wenn man diese Musik hört, noch mehr aber, wenn man den (bei Heughel „Au Ménestral“ in Paris erschienenen) Klavierauszug studiert. Das ist die typische „Inmusiksetzung“ eines Textbuches, das wiederum seinerseits den Typus des leidenschaftslos „gemachten“ Opernbuches darstellt. Man pflegt so gern von den ewigen Schönheiten antiker Dichtungen zu sprechen, ohne sich hinreichend klar zu machen, wie bald all' diese „ewige Schönheit“ in Asche und Staub vergeht, sobald sich Stümperhände über diese Dichtungen machen und sie zu allerlei Vergewaltigungen benützen.

Dass die Rückkehr des vielgewanderten Odysseus zu seiner getreuen Gattin Penelope ein dankbares Motiv für eine lyrische Oper darstelle, steht fest; aber es bedarf eines feineren librettistischen Geistes, als ihn Herr Fauchois sein Eigen nennt, um die schöne Sage dramatisch konzis und knapp zu gestalten und um uns die Ewiggültigkeit der Gestalten symbolisierter Gattenliebe vor die Seele zu führen. Ich habe seit Jahren nicht eine so ohne jede Spannung sich hinschleppende Handlungsarmut erlebt, wie sie sich in diesen sogenannten drei Aufzügen der Oper „Pénélope“ entfaltet, in denen nichts weiter geschieht, als dass eben Odysseus von seinen Irrfahrten zurückkehrt und sich in Akt Nr. 1 seiner alten Amme Euryklea, in Akt Nr. 2 seinen Hirten und in Akt Nr. 3 seiner Gemahlin zu erkennen gibt! (Wie schade, dass sich der Librettist als Vorspiel die Episode von Odysseus und seinem Hündchen hat entgehen lassen!) Ohne jede psychologische Charakteristik gehen die beiden Heldengestalten der Sage, Odysseus und Penelope, neben einander her; kommt es einmal zu einer Szene zwischen den Gatten, etwa im zweiten Aufzug, so wird da nicht etwa der Versuch unternommen, das Band inniger Gattenliebe in zarten Fäden zu verknüpfen, ehe es zur eigentlichen Wiedererkennung kommt, sondern der Vielverirrte gibt sich für den Sohn des Königs Deukalion aus, bei dem Odysseus gerastet habe, ohne dass Penelope aus dieser List ihren Gatten wiedererkennt! Ganz verunglückt ist auch die Charakteristik des Schweinehirten Eumäus, der nichts weiter tun muss als sich über die Rückkehr seines Herrn zu freuen und nachher das Gemetzel unter den Freiern der

[P]enelope zu kontrollieren. Ganz flüchtige Versuche, die [e]inzelnen Werber zu charakterisieren, vermögen nicht, [ü]ber die Schwächlichkeit des Ganzen hinwegzutäuschen, [e]benso wenig der letzte Akt, wenn die berühmte Bogen-[s]zene ganz zuletzt noch ein wenig Finalespannung auf-[f]lackern lässt. „Nur wer Odysseus' Bogen zu spannen ver-[m]ag, darf im Palaste Penelopens verweilen!"; so verkündet Penelope ihren lüsternen Freiern, doch niemand vermag's, [a]usser — dem Listenreichen selbst, der nun ein grässliches Strafgericht mit den Werbern abhält, um gleich darauf mit Penelopen sich in einer temperamentlosen Szene zu vereinigen!...

Nur dieses kindlich hilflose Libretto vermag die Trockenheit von Faurés Partitur einigermassen zu erklären, die wie eine verstaubte Orchestersuite irgend eines veralteten Gluck-Nachahmers anmutet, trotz der sehr modernen Modulatorik und der noch moderneren Dissonanzenhäufung. Ein paar Szenen, etwa im ersten Akt jene, in der Penelope sich ihres hehren Gatten erinnert, oder die schon genannte Bogenszene, bringen vorübergehend einige Glanzlichter in das graue monotone Geflüster dieser blutleeren Musik, ohne uns aber an den inneren Anteil glauben zu machen, den Fauré als Künstler, nicht nur als technisch versierter Komponist an Stoff und Helden genommen habe!... Wenn nun wenigstens noch Frau Bréval versucht hätte, Farbe und Glanz in die Gestalt der Penelope zu bringen! Sie verwechselte jedoch temperamentslose, pseudostatuarische Posen mit echt antiker Grösse, und gar über ihres Gesanges Tempelreste lasset uns den Schleier mildtätigen Schweigens breiten!... Auch die fast rührenden Anstrengungen, die Herr Rousselière machte, um seine Rolle (den Odysseus) zu erleben, blieben frucht- und ergebnislos angesichts der starren Gleichförmigkeit, die über dieser Gestalt in Fauchois' Textbuch lagert. Gleichwohl: die „Getreuen" klatschten.

Wir müssen sonach dies Jahr leider von einer verunglückten Opernsaison in Monte Carlo sprechen, denn auch die Oper „Vénise", die sich Herr Raoul Gunsbourg selbst gedichtet und komponieret hatte, sich und seinen Habitués zum weidlichen Ergötzen, diese Oper hat mit ernster Kunst ebenso wenig zu tun wie mit dem Stil der Opéra comique, als die sie der Direktordichter wohl aufgefasst wissen will. Raoul Gunsbourg gehört seiner ganzen Persönlichkeit nach zu denen, die man nicht ernstlich zu kränken vermag, weil sie etwas so Herzliches und Gewinnendes haben, dass man, zumal in diesem ganz eigenartigen Milieu seines Operntheaters, garnicht in die Lage kommt, ernstlich kritisch für und wider zu erwägen, wenn es sich um ein Werk aus seiner ziemlich fruchtbaren Feder handelt. Nach den dramatischen Erschütterungen seiner früheren Opern „Grand aigle" und „Ivan le Terrible" führt uns Gunsbourg nun in die friedsamen Lagunen der „bella Venezia", in deren Abenddunkel ihm wohl einmal der nicht üble Gedanke von der Flüchtigkeit der Liebe eingefallen sein mag, dieser Gedanke, der auch zugleich den einzigen „Inhalt" dieser dreiaktigen Oper bildet. Eine Amerikanerin, reich, Witwe, schön, begehrlich und begehrt, schenkt einem sentimentalen Pariser auf zwei Akte ihr Herz, um ihm dann im dritten Akt zu gestehen, dass ihre Liebe erloschen sei, und zwar nicht etwa, weil sie ihr Herz einem anderen zugewandt, nein, einfach, weil eben ihre Liebe zu ihm erloschen sei! Dieser Gedanke wird in einigen Duetten nicht unpoetisch, aber viel zu breit durchgeführt und mit dem leicht hingetuschten Episodenwerk des venezianischen Karnevals umgeben. Gunsbourg musiziert zu seinem Textbuch mit einer naiven Freudigkeit, um die ihn der alte Akademiker Fauré lächelnd beneiden mag! Da gibt es keinerlei Querstände, keinerlei übermässige Akkorde, die zurückzuführen sind, sondern hier schwelgt einer in Melodien, wie ein munteres Vöglein am Frühlingsmorgen — nur dass diese Melodien zumeist selbst Vöglein gleichen, die dahergeflattert kamen und sich auf Gunsbourgs Kopf setzten, da er seine Vénise-Partitur komponierte. Aber, wie gesagt, wir können Herrn Gunsbourg, dem Schaffenden, nicht böse sein, weil wir wissen, dass er auch hier das Beste gab, was er hatte, und weil uns diese seine Anspruchlosigkeit für das Manko an künstlerischen Werten einigermassen entschädigt; zu denken gibt es uns jedoch, dass wir die herrliche Sopranstimme der Russin Frau Kusnetzoff sich an dieser Partie bewähren hören mussten, statt an irgend einer wertvollen neuen Partitur! Auch Rousselière tat seinem Direktor den Gefallen und sang ihm den Helden der „Vénise" voller Hingabe. Dass beide Werke meisterlich inszeniert und, von Kapellmeister Jehin (der Gunsbourgs Partitur instrumentierte) sehr sorgfältig geleitet wurden, dies versteht sich ja wohl bei der Oper in Monte Carlo schon von selbst! Hoffen wir, dass wir nächstes Jahr hier wieder wertvollere Novitäten hören dürfen!

Arthur Neisser

Rundschau

Oper

Barmen Einen Spielplan, der an Reichhaltigkeit nichts zu wünschen übrig lässt, bescherte Hofrat Otto Ockert im Januar: Meistersinger, Tannhäuser, Zauberflöte, Königskinder, Undine, Tiefland, Mignon, Margarete, Troubadour, Schmuck der Madonna, Oberst Chabert. In ansprechender Weise sang Rupert Gogl vom Stadtteater in Halle den Walter Stolzing; sein Tenor ist von dunkler Färbung und ausgesprochen lyrischem Charakter. Von weiteren Gastspielen interessierte dasjenige der dramatischen Sängerin Maria Gärtner (Strassburg) in „Tiefland" und des Herrn Nardow in der „Zauberflöte". Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna" bewahrt nach wie vor die Anziehungskraft einer Repertoireoper.

Der Februar-Spielplan des Neuen Stadtteaters gestaltete sich im Februar besonders abwechselungsreich: innerhalb vier Wochen wurden zehn verschiedene Werke dargeboten: Zauberflöte, Lohengrin, Walküre, Tannhäuser, Afrikanerin, Barbier von Sevilla, Mignon, Ariadne auf Naxos u. a. Über R. Strauss' jüngstes Bühnenwerk ist in dieser Zeitschrift von verschiedenen Seiten her bereits eingehend geschrieben, so dass ich nur über die Aufführung selbst kurz berichte. Sie war sorgfältigst vorbereitet. Die stimmungsvolle Musik kam unter Robert Hegers Leitung prachtvoll zur Geltung. Die Partie der Ariadne wurde von Frl. Nissen trefflich gesungen. Mit der schwierigen Arie der Zerbinetta hatte die jugendliche Sängerin Frl. Mayer-Olbrich einen sehr starken Erfolg. Sandro Menges stellte den Bacchus recht realistisch dar und wurde auch gesanglich dieser Rolle durchaus gerecht. Eine gute Darstellung erfuhr der Harlekin durch Rudolf Maly-Motta. Die übrigen Mitwirkenden verstärkten den schönen Gesamteindruck. Die Oper selbst hatte einen entschiedenen Erfolg: Kapellmeister, Direktor und Darsteller wurden oft vor die Rampe gerufen.

Zum Gedächtnis des 30jährigen Todestages R. Wagners wurde die Walküre gegeben.

W. Herold-Kopenhagen absolvierte in Tiefland erfolgreich ein Gastspiel. Kaskels Oper „Der Gefangene der Zarin" lässt zu sehr die persönliche Note vermissen und hinterliess trotz vorzüglicher Vorbereitung und Aufführung nur einen matten Eindruck.

H. Oehlerking

Berlin Die Hofoper hat uns einen weiteren Gast, oder wie man jetzt hier öfter liest, eine Gästin angeboten: Frau Anna Bahr-Mildenburg. Sie gab uns ihre Ortrud und Klytämnestra. Gross, düster, voll verbissenen weiblichen Ehrgeizes, eine Furie grandioser Art, brachte sie die beiden Frauenrollen, die in ihren Grundzügen nicht ohne entfernte Verwandtschaft sind, zu packender Darstellung. Stimmlich ... Eine Stimme kann nun einmal nicht ewig dauern ... Es fehlte manchmal die letzte Kraft zur Unterstützung der temperamentvollen, dramatisch vorzüglich herausgearbeiteten Höhepunkte. Dennoch: man gedenkt solcher Abende, die weit über das Abonnementsvorstellungsniveau (das gerade so mässig ist wie dieses lange Wort unschön) hinausreichen mit der Freude über einen künstlerischen Genuss.

In der Kurfürstenoper gastiert Eva von der Osten aus Dresden. Vorläufig nur als Tosca in der gleichnamigen Puccinischen Oper, deren Komponist gegenwärtig in Berlin weilt, um die letzten Vorbereitungen zur deutschen Erstaufführung seiner Oper „Das Mädchen aus dem goldnen Westen" im Charlottenburger Opernhause zu überwachen. Frau von der Osten ist hier ein sehr gern gesehener und gehörter Gast. Wir besitzen an unseren Opern keine Sängerin, die eine so sinnberauschende, glanzvolle dramatische Stimme hat. Dazu noch das leidenschaftliche Spiel — es lohnt sich, solche Gäste herbeizurufen.

Das fleissige Deutsche Opernhaus in Charlottenburg hat eine recht befriedigende Freischütz-Aufführung herausgebracht. Es wurde gut gesungen, ziemlich natürlich gespielt und die häufig anzutreffende überromantische Stimmungsmacherei vermieden. Vortreffliche Dekorationen (von Wunderwald) halfen tüchtig mit zum Erfolg. Nur die Wolfsschlucht blieb auch hier problematisch, trotz der Versuche mit dem Kino. Kino und Oper scheint nun einmal noch nicht funktionieren zu wollen. Ich gedenke dabei der Götter, die Exzellenz von Hülsen in seiner neuen Rheingoldinszenierung teils auf, teils über dem Regenbogen, teils bis an die Köpfe darin versunken nach Walhall „kurbeln" liess. Es lieben die Götter und Gespenster offenbar den Kintopp nicht. H. W. Draber

Dresden Zur Neuinszenierung des „Ringes". Einer der wahrsten Sätze, die Richard Wagner ausgesprochen hat, ist der: „Erst die höchste Reinheit im Verkehr eines Kunstwerks mit seinem Publikum kann die nötige Grundlage zu seiner edlen Popularität bilden." Man kann der vor kurzem mit dem zweiten Stück in die Tat umgesetzten völligen Neuinszenierung und Einstudierung des „Ringes des Nibelungen", der nach Wagners Meinung in Stadt- und Hoftheatern „gegen bar ausgewechselt" wurde, nachsagen, dass sie eine solche Reinheit mit allen Mitteln zu erzielen sucht. Man will das Kunstwerk als solches im Sinne seines Schöpfers so vollendet wie möglich zur lebendigsten Wirkung bringen. Wenn auch vielleicht nicht „alles ein schöner, tiefbegeisterter Wille" war, so spürte man in der Aufführung der „Walküre" das Walten hohen künstlerischen Strebens allenthalben. Das Musikalische war ja stets in guter Verfassung, aber die Inszene befriedigte ebensowenig den heutigen Kunstgeschmack, wie die Regieverwaltung den Anspruch auf eine unserer Zeit entsprechende logische Darstellung des Ganzen. Und es war vielleicht gut, dass man die Hauptaufgabe dieser Renovation, den Entwurf neuer Dekorationen nicht Herrn Lovis Corinth, dem vielbeschäftigten Berliner Maler, sondern schliesslich der Kraft im eigenen Hause, Herrn Otto Altenkirch übertrug, weil hierdurch ein günstigeres Handinhandgehen mit den übrigen Erneuerungen, eine grössere Einstimmung gesichert war. Was Altenkirch in der „Walküre" von seiner Kunst zeigte, das darf der rühmlichsten Anerkennung sicher sein. Man sah mit Genuss, dass da ein Künstler mit Phantasiekraft gewaltet hat. Im Verein mit dem technischen Oberinspektor Hasait hat er drei neue Bühnenbilder von entschiedener Sehenswürdigkeit geschaffen. Namentlich das Felsengebirge des zweiten Aktes ist mit packender Wirkung hingestellt; das erhöhte Felsjoch, hinter dem man eine Reihe ansehnlicher Berge sich hinziehen sieht, ist reich an mächtigen, aufeinander getürmten Steinquadern, und der Charakter der Wildheit dieser Landschaft durchaus aufgeprägt. Eine besondere Überraschung aber harrte des Zuschauers: an dem blauen Himmel tauchen plötzlich weisse Wölkchen auf, die zuerst einzeln friedlich vorüberziehen und sich dann zu Gruppen zusammenrotten; darauf erscheinen dunklere, drohende, und schliesslich rollt sich mit bewundernswerter Stimmungskraft ein unheimliches Gewitter an diesem Horizont ab. Bei dieser Gelegenheit übte auch der Beleuchtungskünstler sein Amt trefflich aus. Wenn dann auf dem höchsten Gipfel der zerklüfteten Felsen im Lichterglanz der Erscheinungen Brünnhildes und Wotans Hunding dem unbewehrten Siegmund den Speer in die Brust stösst, so hebt sich diese Szene packend vom Gewitterhimmel ab. Die Schilderung dieser Vorgänge is[t] das Interessanteste, was man bisher im Dresdner Opernhaus[e] in solcher Art gesehen hat. Auch der Sammelplatz der Wal[-] küren ist unter Verwendung grandioser Felsgesteine wuchtig gestaltet. Dagegen mag der „Feuerzauber" manchem etwa[s] zahm dünken. Um die treffliche Zusammenwirkung der dekorativen, musikalischen und szenischen Vorgänge hat Herr Toller als Regisseur sein besonderes Verdienst. Nur mit einem können wir uns nicht befreunden: der neue Wohnraum Hundings hat im Widerspruch zu Wagners Vorschriften, zwei Türen. Durch eine kleine im rechten Hintergrunde erscheint Siegmund und auch Hunding. Der Zuschauer muss annehmen, sie sei der einzige Zu- und Ausgang. Wenn nun der Lenz plötzlich im linken Hintergrunde eine bisher unbekannte riesige Türe sprengt, so wird im Zuschauer eine starke Verwunderung hervorgerufen, wie sie wohl einer Zauberoper, aber nicht des Wagnerschen Musikdramas wert sein mag. Es ist, als wollte man allen denen, die das Aufspringen der rechten Tür mit Recht erwarten, ein kleines Schnippchen schlagen. Eine Revision des musikalischen Partes hatte Herr v. Schuch von Grund aus sich angelegen sein lassen. Die Königliche Kapelle schwelgte in Wohlklang. Den Höhepunkt des Ganzen bildete Wotans Abschied von Brünnhilde, von Herrn Soomer berückend schön gesungen. Die neue Sieglinde von Frau Plaschke-v. d. Osten war zu theatralisch zugeschnitten. Vogelstrom war ein guter Siegmund. Die übrige Besetzung war die alte.

Auf Engagement gastierte in „Lohengrin" als Elsa Frl. Beatrice Gjertsee vom Weimarer Hoftheater; ihre hübsche warme Stimme steht leider nicht in guter gesanglicher Behandlung, und in der Darstellung zeigte sich nichts besonders Reizvolles. Dr. Georg Kaiser

Elberfeld Auf ein reiches Arbeitsfeld im Februar darf unser Stadttheater unter der trefflichen Leitung von Artur von Gerlach zurückblicken. Zur Aufführung kamen acht verschiedene Opern: Tristan und Isolde, Tannhäuser, Bärenhäuter, Don Juan, Aida, Evangelimann, Oberst Chabert, Undine. Ein ausverkauftes Haus fanden jedesmal die Gastspiele von Adolf Löltgen-Dresden in Aida und im Evangelimann. In gewohnter ruhiger und zielbewusster Weise führte uns Siegfried Wagner seinen „Bärenhäuter" vor. Um den Erfolg des Werkes, dessen leicht fliessende Melodien und gut getroffenen Volksszenen den wohlverdienten Beifall fanden, bemühten sich mit Beifall: K. Schröder-Bremen (Hans Kraft), E. Hunold (der Fremde), P. Niels (der Teufel), W. Bader (der Bürgermeister), E. Gladitsch (Luisel). Im „Don Juan" führte E. Hunold die Titelrolle gesanglich und darstellerisch ganz hervorragend aus. Der gastierende Kapellmeister Knoch zeigte sich als umsichtiger und temperamentvoller Kapellmeister.

H. Oehlerking

Konzerte

Barmen Einen ungetrübten Genuss hatten die zahlreichen Besucher des in melodischer Schönheit erstrahlenden „Paulus" von F. Mendelssohn im 3. Abonnementskonzert der Barmer Konzertgesellschaft. Mit grosser Hingabe war das dankbare Werk unter R. Stroncks bewährter Leitung seitens des Chors und Orchesters einstudiert worden, so dass alle Feinheiten der Mendelssohnschen Lyrik zur vollen und rechten Geltung kommen. Das Solistenquartett (Frau S. Schmidt-Illing-Darmstadt, Frau de Haan-Manifarges-Rotterdam, Herr H. Kühlborn-Frankfurt a. M., Herr J. van Raatz-Brockmann-Berlin) fügten sich dem Ganzen harmonisch ein.

Auf dem 4. dieswinterlichen Programm der Barmer Konzertgesellschaft stand die örtliche Erstaufführung des „Requiem für Werther" von dem Berliner Tondichter Rudolph Bergh und der Dichterin Ricarda Huch. R. Bergh hat den lyrischen Grundton der wehmutsvollen Dichtung sehr gut getroffen; seine Tonsprache hält sich fern von aller Aufdringlichkeit, was namentlich im orchestralen Teil angenehm berührt. Selbständigen Charakter zeigt das Orchester in den stimmungsvollen Zwischenspielen. Das klangschöne Werk ist in den Chorstimmen meisterhaft konzipiert, so dass dem Chor die Einstudierung und Aufführung eine dankbare Aufgabe bedeutet. Franziska Bergh, die Gattin des Komponisten, trug die Altpartien mit ihrem in der Höhe sehr ergiebigen Organ zu nachhaltigster Wirkung vor und verhalf dem (bei Tischer & Jagenberg-Cöln erschienenen) Werke zum unbestrittenen Sieg auf

der ganzen Linie. F. Bergh sang mit bestem Erfolg auch das Altsolo in Mahlers 3. Sinfonie, die denselben Abend zur Wiedergabe gelangte.

Eine Mahler-Feier veranstaltete H. Inderau, indem er mit dem Barmer Volkschor-Orchester, das durch das Bonner städtische Orchester auf 100 Musiker verstärkt war, die 3. Sinfonie aufführte. Fehlt es dieser Sinfonie des Öfteren an Originalität der Erfindung, so wird der Hörer durch die unwiderstehliche Klangschönheit vieler und weiter Strecken, namentlich im der 2. Hälfte des lang ausgedehnten Werkes reichlich entschädigt. Für das klanglich Schöne der 3. Sinfonie fand unser Publikum das rechte Verständnis und nahm das Ganze mit starkem Beifall auf. Tief ergreifend wirkten die von Th. Funck - Berlin mit edlem seelischem Ausdruck gesungenen Kindertotenlieder von G. Mahler (F. Rückert). Die vom Barmer Volkschor-Orchester gegebenen Sinfoniekonzerte enthalten stets ein gutes, reichhaltiges Programm und finden im Publikum berechtigten Zuspruch. Frau Ellen Saatweber-Schlieper (Barmen) vermittelte uns die Bekanntschaft des ersten weiblichen Streichquartetts: des Soldat-Roeger-Quartetts aus Wien. Warmen Gefühlsausdruck liess zuerst das Streichquartett Cmoll von Beethoven (op. 18, 4) vermissen, scharfer Rhythmus und übertriebenes Zeitmass machten sich in übertriebener Weise geltend. Viel besser fanden sich die Damen ab mit der sonnigen Heiterkeit von J. Haydns Ddur-Quartett, op. 76, 5. Eine schöne Kantilene erzielte das weibliche Quartett in Dvoraks Adur-Klavierquintett. Frau Saatweber-Schlieper meisterte den Klavierpart in gewohnter Weise.

Im 5. Abonnementskonzert der Barmer Konzertgesellschaft kam durch Professor Stroncks sorgfältige Vorbereitung und stilgemässe Leitung Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad" zu ganz hervorragend schöner Aufführung. Rudolf Moest brachte mit seinem biegsamen Bass und dem unaufdringlichen, recht natürlichen Minenspiel den Titelhelden zur plastischen Verkörperung. Mientje Lauppracht von Lammen gab die Margiana recht poesievoll, die Bostana wurde von Therese Funck-Berlin gewandt dargestellt, Jan Trip-Berlin lieh dem Nureddin eine einschmeichelnde Tenorstimme, ohne indes alle Szenen eindrucksvoll zu gestalten. Einen grossen Erfolg hatte Adolf Busch mit dem Violinkonzert Ddur von Beethoven, dem er in jeder Hinsicht ein trefflicher Interpret war. Im letzten Konzertabend der Frau Ellen Saatweber-Schlieper wartete Felix Senius mit einer grösseren Zahl von Liedern von Beethoven, Brahms, R. Strauss, W. Berger, E. Drangosch und Fr. Liszt auf; Senius hat das Organ voll und ganz in der Beherrschung und ersang sich rauschenden Beifall. In demselben Konzert stellte sich Gunna Breuning als tüchtige Geigerin in Sachen von Mozart (Cdur-Sonate), Schubert (Fantasie op. 159) und Sinding (Sonate im alten Stil) vor. Die Konzertveranstalterin bewährte durch die feinsinnige Begleitung ihren bekannten Ruf als ausgezeichnete Pianistin. Die Sonate Esdur von R. Strauss u. a. hörten wir von dem Ehepaar Scheunich. Charakterisiert sich das Spiel des Herrn Scheunich durch saubere Technik und Glätte, so fehlt es dem Vortrag der Frau Scheunich keineswegs an Innerlichkeit und warmem Gefühlsausdruck.

H. Oehlerking

Berlin Im achten Sinfonieabend der Königlichen Kapelle wurde zunächst G. Mahlers „Lied von der Erde" zum zweiten Male abgesetzt. An seine Stelle trat Hugo Kaun mit seiner zweiten Sinfonie, die er selbst dirigierte. Das Werk ist in diesen Spalten bei der Leipziger Uraufführung ausführlich besprochen worden, so dass ich hauptsächlich nur noch über den Erfolg berichten muss. Er war wenig spontan. Das lag aber wohl auch mit an der pomadigen Art, in der Kaun sein Werk dirigierte. Ich kann mich da nicht von dem Gefühl losmachen, dass die in dem Werk enthaltenen Temperamentsäusserungen keine wirklich natürlichen sind. Wären sie dies, so müssten sie doch eigentlich den Komponisten selbst gelegentlich beim Dirigieren packen und mit fortreissen. Aber es hätte ebensogut ein Metronom dastehen können, um die einzelnen Sätze abzutaktieren. Nachher gab es Leckerbissen: Berlioz' Römischen Karneval, in unerhörter Klarheit und Schönheit ausgeführt; Haydns kleine Cmoll-Sinfonie, die durch Strauss' Temperaments- und Auffassungsbrille gesehen ein ganz reizend modernisiertes Rokokobildchen wurde; und Smetanas lebensprühende, beglückend heitere Ouvertüre zur „Verkauften Braut", die in faszinierend virtuoser Weise gespielt wurde.

Mit dem Philharmonischen Chor veranstaltete Prof. Siegfried Ochs in der Königlichen Hochschule eine wundervolle Aufführung der „Schöpfung". Man konnte wirklich nichts daran aussetzen. Drei Solisten wie Frau Noordewier-Reddingius, die nicht nur die sinnigen Schnörkel der Sopranpartie mit Meisterschaft ausführte, sondern auch ihrem Gabriel äusserst sympathische menschliche Züge aufsetzte, Hermann Jadlowker, einen stimmgewaltigen Uriel, und den hier bisher unbekannten vortrefflichen Bassisten Paul Bender wird man selten beisammen finden.

Arthur Nikisch, der allerorts vielbegehrte, hat als erster in dieser Saison Schluss gemacht. Er gab uns ein monumentales Programm: Bruckners Neunte und Beethovens Fünfte. Kein Solist verdarb die Einheitlichkeit dieses Programms. Und, das ist wohl am erfreulichsten, der Philharmoniesaal war ausverkauft. Also Bruckner „zieht". Endlich. Nikisch war gross an diesem Abend. Er liess die Feenmusik des Brucknerschen Scherzos wie einen Funkenregen in den Saal sprühen. Das gewaltige Adagio aber drang offenbar tief in die für solche Tiefen sonst garnicht so empfangsbereiten Abonnenten ein. Es gab danach einen grossen Beifallssturm, der am Schluss von Beethovens Fünfter in regelrechte Abschiedsovationen umschlug.

H. W. Draber

Der Lieder- und Duett-Abend von Frieda Langner-Dettmann und Kurt Langner nahm einen künstlerisch befriedigenden Verlauf. Einten sich beide gut geschulte Stimmen im Zweigesang zu tonschöner Wirkung, so ernteten beide Konzertgeber für fein empfundene Solo-Vorträge berechtigten Beifall.

Wladimir Shaievitch hat sich hier schon eine ansehnliche Zuhörerschaft erworben, sein Schumann-Chopin-Abend am 10. März im Bechstein-Saal dürfte ihm neue Freunde gewonnen haben. Seine Vorträge zeugten von Talent und ehrlichem künstlerischen Streben, hüten muss er sich bei seinem Temperament jedoch vor Übertreibungen in bewegten Zeitmassen.

Gutes ist auch von dem Geiger Socrate Barossi zu berichten, er verfügt über einen schönen weichen Ton und bedeutende Technik. Allenthalben verrät sich der tüchtige und talentvolle Musiker. Weniger gelang es der am Konzert beteiligten Pianistin Hélène Cocri, von der Freundlichkeit ihrer Mitwirkung an überzeugen, dazu befand sie sich rhythmisch zu häufig in Konflikt mit dem auch nicht sonderlich disponierten Blüthner-Orchester.

Das 2. (letzte) dieswinterliche Konzert des Sinfonie-Vereins zeichnete Alfred Wittenberg durch seine Mitwirkung aus. Er spielte das Beethovensche Violinkonzert gross und erhaben im Ausdruck, so dass ihm die Zuhörerschaft lebhaft dankte. Das Orchester des Vereins, welchem vorherrschend gewandte Dilettanten angehören, brachte Mendelssohns Schottische Sinfonie zu Gehör, und wenn es Herrn Schrattenholz, der das Ganze mit Umsicht leitete, auch nicht vergönnt war, seine künstlerischen Intentionen ausnahmslos und bis ins kleinste in die Tat umgesetzt zu sehen, so gebührt ihm und seiner wackeren Schaar für die vortreffliche Leistung trotzdem volle Anerkennung.

Der dritte Abend des Wittenberg-Quartetts (Alfred Wittenberg, Hermann Behr, Paul Herrmann und Josef Melzer) brachte ein Haydnsches Quartett op. 3 Nr. 5 in stilvoller und frisch empfundener Aufführung. Der Eindruck vertiefte sich in dem Klavierquartett Cmoll op. 20 von Friedrich Gernsheim, dessen Klavierpart der Komponist selbst meisterhaft zu Gehör brachte.

Am folgenden Abend liessen sich zwei Pianisten hören, welche beide Tüchtiges gelernt haben. Victor Wittgenstein spielte die Beethovensche Ddur-Sonate op. 28 gediegen und vornehm im Ausdruck, ohne jedoch die letzten künstlerischen Offenbarungen im Hörer frei werden zu lassen.

Zum Besten des Katharinenstifts konzertierte Ramon Cardona mit dem Philharmonischen Orchester. Sein Programm legitimierte ihn als Virtuosen. Es verzeichnete Tschaikowsky Bmoll und Lizst Esdur, und wenn der Debütant auch in der Gestaltung noch unfrei, seinem Instrument im Wettstreit mit dem Orchester nicht immer die ihm gebührende souveräne Stellung zu geben wusste, so präsentierte seine Leistung immerhin etwas über den Durchschnitt Hervorragendes. Es ist ihm zu raten, viel gute Musik anzuhören und sich mit den Errungenschaften der modernsten Klaviertechnik vertraut zu machen. Das Philharmonische Orchester trennte die beiden Klavierkonzerte durch das Siegfried-Idyll.

K. Schurzmann

Leipzig Einen hübschen künstlerischen Erfolg ersang sich im Feurichsaal das Leipziger Vokalquartett (Marg. Fritzsche, El. Grundmann, P. Siegenbach und A. Gelbe). Der schlanke Sopran Frl. Fritzsches überragt an Schulung die andern Mitglieder der Vereinigung. Aber auch geistig ist sie zweifellos

die Führerin. Der Zusammenklang ist im Ganzen gut; hier und da gab's zwar — so vor allem bei Saint-Saëns (Schweigen der Nacht) — ein paar Intonationsschwankungen. Recht ansprechend erklang vor allem Mendelssohns „Frühlingsahnung", wogegen Schumanns „Sommerlied" noch verträumter gesungen werden konnte. Auch das schöne Portamento fehlte in den ersten Strophen. Ausserdem wurden z. T. mit Lautenbegleitung von Frl. Hella Schick drei Madrigale von Dowland und Morley und Quartette von Mozart, R. Fuchs, G. Wohlgemuth, Arnold, Amft und Neubner gesungen. Zwei Nummern des Abends füllte der Dresdner Kammermusiker Willy Reiner aus. Zu Mozart, dessen fünftes Violinkonzert (A dur) er spielte, gewann er nur wenig innerliche Fühlung. In den ersten beiden Sätzen hielt er sich mehr oder weniger nur an die Noten, erst der letzte Satz kam dem Mozartstil näher. Mit Sindings Suite fand er sich auch inhaltlich besser ab: der Zuhörer fühlte sich dabei wie sichtlich auch der Spieler freier und mehr in Stimmung. Dass dem Ton des Geigers so viel Materielles anhaftet, mag vor allem an dem wenig guten Instrument liegen.

Dr. Max Unger

Der Berliner Hof- und Domchor gab unter seinem Direktor Prof. Hugo Rüdel ein sehr lang geratenes Konzert in der Thomaskirche, von dem wir die Hälfte hören konnten. Sowohl die Chöre der alten Meister von Palestrina bis Bach, als auch die beiden neueren Stücke: Resignation von Hugo Wolf und Passionsgesang von Gustav Schreck zeigten die Vereinigung in mustergültiger Verfassung. In der Gesamtdarstellung erschienen das weiche Legato und die hochkultivierte Dynamik, die sich nicht in Kleinlichkeiten verliert, besonders bemerkenswert. Der tief empfundene und meisterlich gesetzte Chor von Schreck wurde idealschön ausgeführt. Den erstklassigen Leistungen des Domchors entsprachen die Darbietungen der Solisten, Frau Iduna Choinanus und Professor Straube, der als Begleiter an der Orgel den vier ernsten Gesängen von Brahms einen aussergewöhnlich klärenden und vertiefenden Untergrund zu geben wusste. Das Automobilgetute um die Thomaskirche herum war ganz abscheulich.

An demselben Abend gab Professor Winderstein in der vollbesetzten Alberthalle das zehnte (letzte) Philharmonische Konzert. Von Bruckners Romantischer Sinfonie, die das Konzert eröffnete, hörten wir noch das Finale in glänzender Ausführung. Weiterhin bot das Orchester das allbekannte, nie in der Wirkung versagende Vorspiel zum fünften Akt der Oper „König Manfred" von Carl Reinecke, nach dessen Vortrag Professor Winderstein stürmisch gerufen wurde, und die feurige Sieges-Ouvertüre von Karl Bleyle, deren Uraufführung vor acht Tagen dem Gewandhausorchester unter Friedrich Brandes zu danken war. Die kunstvolle Fassung und der volkstümliche Einschlag dieser Ouvertüre werden ihr den Siegeslauf durch die deutschen Konzertsäle um so eher sichern, als der Verlag (Breitkopf & Härtel) auch für vereinfachte Besetzungen Sorge getragen hat. Der Solist des Abends, Herr Wassily Sapellnikoff, war nach langen Jahren wieder in Leipzig eingekehrt. Das erste Klavierkonzert von Chopin spielte er mit so glänzender Technik und so vornehmer Auffassung, dass hiermit der Sieg entschieden war. Die Klaviersoli steigerten dann noch den Erfolg. Der dieswinterliche Verlauf der Philharmonischen Konzerte zeigte, dass sie in hoher Blüte stehen und starker Anteilnahme begegnen. Es bedarf also keiner Befürchtungen für die nächste Saison.

Wenn es wahr ist, dass Eugen d'Albert sich jetzt auf seiner letzten Konzertreise befindet, so wird man diese Kunde nur mit grösstem Bedauern aufnehmen können. Sein Klavierabend (in der Alberthalle), dessen zweite Hälfte wir hörten, liess erkennen, dass sein Künstlertum auf unverminderter Höhe steht. Was und Wie er spielt: es ist wie ein Nachschaffen in allen Richtungen, klar bis in die tiefsten Gründe und variierend, schillernd wie das Leben selbst, spukhaft grell wie zuckende Herzen und heiter tändelnd in Schubertschem Sonnenschein, voll verhaltener Wehmut und starr im Aufbegehren der Herrschernatur. Dieser Klavierkönig darf nicht zum letzten Male gekommen sein.

Die hier noch unbekannte Pianistin Frl. Vida Llewellyn gab im schlicht vornehmen Feurichsaal, der für kleinere Veranstaltungen wärmstens zu empfehlen ist, einen erfolgreich verlaufenen Klavierabend. Sie geht mit Unbefangenheit und respektabler Technik ans Werk und bestach durch Kraftmeierei gleich anfangs in Bachs Toccata und Fuge D moll, bearbeitet von Tausig. Dass ihr das Vermögen, zu formen und zu gestalten noch abgeht, zeigten dann die Beethovensche C moll-Sonate (die letzte grosse), in der die Variationen der Arietta gar sehr unter dem harten Anschlage litten, und Schumanns Carnaval, wenngleich hier viele Einzelheiten so schön herauskamen, dass auf die Zukunft der Konzertgeberin grosse Hoffnungen zu setzen sind.

Gesänge mit Laute und Viola da Gamba boten Robert und Fanny Kothe im Städtischen Kaufhause vor zahlreicher und beifallsfreudiger Zuhörerschaft. Die Gambe, die Frau Kothe mit feiner Zurückhaltung sehr geschickt behandelt, bringt eine neue Note in die Kothe-Abende. Man fühlt sich in die Zeit der Urgrossväter versetzt und atmet auf inmitten des „modernen" Konzertbetriebs. Das Unaufdringliche ist Trumpf. Kothes wollen nicht mehr sein, als sie sind. Sie regen vortrefflich an zur Hausmusik. Dazu gehörten auch, ausser eigenen von R. Kothe, zwei sehr hübsche Lieder aus des Knaben Wunderhorn, die J. Weismann für eine Singstimme Viola da gamba und Laute komponiert hat. ♯

Die neunte Prüfung im Königl. Konservatorium begann mit einem Klaviervortrag. Frl. Elisabeth Vogel aus Naumburg spielte den ersten Satz aus Beethovens Es dur-Konzert glatt und empfindungsreich. Mit bestem Gelingen und klangschön blies Herr Karl Burckhardt aus Costewitz bei Pegau das Es dur-Konzert für Waldhorn von R. Strauss. Als sehr solide Pianistin zeigte sich Frl. Charlotte Freytag aus Halle in dem E dur-Konzertstücke von Lazzari und Frl. Martha Beerlein aus Leipzig, die den zweiten und dritten Satz aus Henselts F moll-Klavierkonzert sich als Prüfungsstück gewählt hatte, trug ihre dankbare Aufgabe geschmackvoll und technisch sauber vor. Mit reichem musikalischen Sinn vermittelte Frl. Marianne Hiemann aus Leipzig einige Solostücke von Händel und Brahms; sehr gut schnitt Herr Eric Leftwich aus London, ein gewandter Cellist mit dem akkuraten Vortrage des A moll-Allegros von Davidoff ab, und endlich ist der jungen Sängerin Frl. Grete Siegert aus Leipzig Erwähnung zu tun, die mit der Titania-Arie aus Mignon sehr reüssierte. — Erfreuliche Resultate wies auch die zehnte Prüfung auf. Herr Emanuel Gatscher aus Linz ist ein tüchtiger Orgelspieler, der in Bossis C moll-Konzertstück seine Fähigkeiten von der besten Seite zeigen konnte. Eine lobenswerte Leistung bot auch Herr Jaroslav Kvapit aus Freistadt (Mähren), der Liszts A dur-Konzert für Pianoforte mit Schwung und technischer Glätte vortrug. Herr Otto Kobien aus Plauen i. V. spielte den ersten Satz aus Paganinis D dur-Konzert mit Sicherheit und innerem Leben; ebenso zeigte Herr Arthur Schmidt aus Leipzig, dass er als Pianist Tüchtiges gelernt hat und Beachtung verdient. Seine Reproduktion der Spanischen Rhapsodie von Liszt-Busoni stand über dem Niveau von Schülerleistungen. Den Anforderungen des ersten Satzes aus Kienzls D moll-Konzert war die Cellistin Frl. Ersylia Rosca aus Bukarest vollauf gewachsen. Von den sangeskundigen Zöglingen, die sich an diesem Abend hören liessen, gebührt der Preis Frl. Charlotte Mäder aus Leipzig. Sie sang Lieder von Grieg und Wolf mit überaus reizvoller Stimme und ebensolchem Vortrag. Auch Frl. Meta Steinbrück aus Elbing besitzt ein wohllautendes Organ und viel warmes Empfinden, das namentlich in Liedern ernsteren Charakters (Brahms: „Auf dem Kirchhofe", „An die Nachtigall") wirksam hervortritt. Herr Georg Himmler aus Tutzing sang die Arie des Octavio aus Don Juan: „Lass mich dir Schutz gewähren" mit Geschmack und verständnisvollem Gebrauch seiner gut gebildeten sympathischen Mittel. Dem mitwirkenden Schülerorchester und seinem Dirigenten, Herrn Prof. Sitt, gebührt auch diesmal Anerkennung. ♭

Wien Der Matador vom letzten Mittwoch-Abend des Konzertvereins (26. Febr.) war Eugen d'Albert. Er hat sowohl in einem für Wien noch neuen, selbst komponierten, mehr durch fast unerhörte technische Schwierigkeiten als durch originelle Gedanken imponierenden Klavierkonzerte (E dur, op. 12), wie in Liszts dämonisch-genialem „Totentanz" alles mit faszinierender, man möchte sagen: ingrimmiger Bravour in Grund und Boden gespielt. In bescheidenem Hintergrund standen die klassischen Gaben des Abends: ein köstliches Concerto grosso von Händel (D moll, gewöhnlich als Nr. 10 bezeichnet), von welchem der reizende letzte Satz in D dur wiederholt werden musste und die unsterbliche Pastoralsinfonie Beethovens, von Löwe wie immer prächtig dirigiert, und für den Unbefangenen stets auch ein wahres Labsal.

Einen Tag später liess O. Nedbal an einem Sinfonie-Abend des Tonkünstlerorchesters der Militärsinfonie Haydns die bereits von unsern Philharmonikern gebrachte geistreiche Schauspiel-Ouvertüre des jungen Erich Korngold folgen, welche wieder lebhaften Anklang fand und für die schwungvolle Wiedergabe den Musikern die gewisse stereotype Aus-

zeichnung: sich dankend von den Sitzen erheben zu müssen, einbrachte. Nachdem nun der rumänische Violinvirtuose Georges Enesco mit schönem Ton und Bogenstrich, daher entsprechendem Beifall, das bei uns leider schon stark abgenützte Hmoll-Konzert von Saint-Saëns gespielt, brachte Nedbal schliesslich noch die Sommernachtstraum-Ouvertüre. Vielleicht um mit diesem heute 87 Jahre alten und durchaus unverwelkt gebliebenen Wunderwerk des 17jährigen Mendelssohn Vergleiche mit der Ouvertüre des 14jährigen Korngold in bezug auf Frühreife usw. anzuregen, welche Parallele weiter fortzuspinnen wir den Lesern überlassen.

Eine sehr beachtenswerte neue Sinfonie (Fismoll) eines begeisterten Bruckner-Epigonen, Max Springer (geb. 1877 zu Schwendi in Württemberg, jetzt Professor für Kirchenmusik an der Wiener kaiserlichen Musikakademie), lernte man am 2. März in einem ausserordentlichen Konzert des Tonkünstlerorchesters unter der gleich energischen als feinfühligen Leitung des Wiener Hofmusikers Rudolf Nilius kennen. Die beiden letzten Sätze des grosszügigen, im einzelnen wohl auch etwas eklektischen, aber stets von innerem Bedürfnis angeregtem Werkes sind bereits voriges Jahr unter Leitung Prof. Meisses vom „Deutschen Konzertverein" in Graz überaus beifällig aufgeführt und damals auch in unserer Zeitschrift (Jahrgang 1912, S. 482) kurz besprochen worden. Vollständig hörte man Springers Sinfonie jetzt erst in Wien, wo sie dem Autor auch neue schmeichelhafte Ehrungen einbrachte. Über den sehr komplizierten Organismus der Partitur ein entscheidendes Urteil abzugeben, davon sehen wir nach nur einmaligem Hören und ohne vorliegende Partitur (die uns nicht zugänglich war) einstweilen lieber ab. Dass Springer wie Bruckner seinen Ausgang von der Orgel nahm (die er im Stift Emmaus zu Prag als jahrelang engagierter Organist ganz ausgezeichnet gehandhabt haben soll), erschien uns schon jetzt ebenso unverkennbar, wie auch dass für den geistvollen, in allen Künsten des Kontrapunkts und moderner Instrumentation gleich trefflich geschulten, zugleich poetisch empfindenden Schöpfer der neuen Fismoll Sinfonie religiöse Endziele — im höchsten und edelsten Sinne — ganz wie bei Bruckner sein eigentliches Ideal bleiben. Es liegt der ganzen Sinfonie offenbar ein einheitliches fortlaufendes hochsymbolisches Programm zugrunde, das leider der für das Konzert ausgegebenen, sonst sehr belehrenden technischen Analyse nur teilweise zu entnehmen war.

Zur Eröffnung des Konzerts wurde als für Wien gleichfalls neu eine sinfonische Dichtung „Hero und Leander" von dem 1854 in Lucca geborenen, 1893 in Mailand gestorbenen italienischen Komponisten Alfredo Catalani aufgeführt. Ihre recht äusserlich-konventionelle, phrasenreiche Tonsprache richtet sich durchaus an die Konnationalen des technisch gewandten Autors; für deutsche Ohren und Herzen hat unser ehrwürdiger Robert Fuchs den dankbaren dichterischen Stoff in seiner Ouvertüre zu Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen" doch weit sympathischer musikalisch zu verwerten gewusst. Einen grossen verdienten Erfolg errang zwischen den zwei orchestralen Novitäten die jugendliche Geigerin Nora Duesberg mit Goldmarks an Tonbildung, Technik und Auffassung sehr hohe Anforderungen stellenden Amoll-Konzert. Es scheint nachgerade ein Lieblingsstück geigender Wiener Kunstjüngerinnen werden zu wollen; in dem Konzert der von Prof. Sevčik geleiteten Wiener Violin-Meisterschule hat mit demselben Werke Frl. Magda Weil den Vogel abgeschossen.

Den Bericht über andere interessante Vorkommnisse in unseren Konzertsälen der letzten Zeit: so über den Schluss der Hugo Wolf-Feier der Wiener Musikreferenten, das Konzert des akademischen Gesangsvereins, einen glänzenden Lieder- und Balladen-Abend des Berliner Baritons Alexander Heinemann usw. müssen wir uns für ein nächstes Mal aufheben.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Zu August Stradals Aufsatz über Lizsts Jugendwerke schreibt uns Herr Hofkapellmeister Peter Raabe (Weimar): „Die Fantaisie symphonique über Themen von Berlioz ist nicht verloren gegangen, sondern befindet sich (in einer Abschrift) im Liszt-Museum zu Weimar. Die Abschrift, welche 82 Blätter umfasst, trägt, von Lizsts Hand geschrieben, den Titel: Grande Fantaisie symphonique; die darin verwendeten Motive sind die Melodien des Fischerliedes (Nr. 1) und des Räuberliedes (Nr. 3). Ebenso wenig ist das Duo für 2 Klaviere über Themen von Mendelssohn verloren. Auch dieses Manuskript (und zwar die Orginalhandschrift) ist im Liszt-Museum. Es besteht aus 57 Seiten und ist signiert: fait dans le Castel de la Duchesse de Poampapo Août 1831. (Es handelt sich bei diesem „Castel" wahrscheinlich um eine scherzhafte Bezeichnung eines Aufenthaltsortes der George Sand). Die Bearbeitung der Berliozschen Lear-Ouvertüre liegt ebenfalls im Liszt-Museum, u. zw. in der 29 Seiten starken Originalhandschrift. Schliesslich besitzt das Liszt-Museum auch noch die Skizzen zu einem Orchesterwerk, in dem man dem Anschein nach die Sinfonie révolutionnaire zu sehen hat.

August Stradal und wir sind für diese ergänzenden Mitteilungen sehr dankbar. Und Stradal, der um die Liszt-Propaganda seit langen Jahren hochverdiente Künstler und Schriftsteller, hat ja, wie aus seinem Aufsatze deutlich hervorgeht, nur eine Anregung geben wollen und in ihm den Wunsch ausgesprochen, dass auch andere sich äussern möchten, ja sogar die Befürchtung nicht unterdrückt, dass er sich irren könne, und gebeten, viribus unitis der Sache näherzutreten. Denn man weiss ja in diesen Dingen nichts. Welches ist das erste komponierte Werk? Welches das zuerst herausgegebene? Welche ist die richtige chronologische Folge der Werke? Wie sind die Opuszahlen zu erklären? Wie verhält sichs mit den ersten Etüden? In allen diesen Fragen, die den grössten Teil von Stradals Aufsatz ausmachen, lag ihm, dem Liszt-Enthusiasten, vor allem daran, die Sache in Fluss zu bringen. Die geschichtliche Entwicklung der Jugendwerke Liszts ist eben noch nicht sicher aufgeklärt.

Nicht unberechtigt sind übrigens die Fragen: Warum wird der Schatz des Liszt-Museums nicht veröffentlicht? Warum werden die jeweiligen Ankäufe und Entdeckungen so selten in den Musikzeitungen veröffentlicht? Denn diese wären froh, wenn sie Neues über Liszt bringen könnten! P. Raabes Anfang hierzu, angeregt durch August Stradals wertvollen Aufsatz, ist also dankbar zu begrüssen und erregt Hoffnung auf weitere Aufklärungen aus dem Weimarer Liszt-Museum. Die Schriftleitung.

20000 niederdeutsche Drehorgellieder. Ein interessantes und wichtiges Ergebnis haben Forschungen in den Bibliotheken, Archiven und Privatsammlungen der niederdeutschen Städte ergeben. Johannes E. Rabe hat da über 20000 niederdeutsche Drehorgellieder, die allein im 19. Jahrhundert bekannt geworden sind, zusammengetragen. Allein in der Bibliothek der Stadt Hamburg wurden in Drucken aus den Jahren 1840 bis 1874 1300 Stücke mit 5000 Liedern gefunden. Die Stoffe der Lieder haben grösstenteils einen Zusammenhang mit der Tagesgeschichte; sie behandeln in pathetisch-satirisch und sentimentaler Form die politischen Ereignisse ihrer Entstehungszeit. Viele Lieder behandeln Napoleon, andere wieder Friedrich den Grossen, besonders seinen Tod. Wieder andere die napoleonischen Kriege, den Schleswig-Holsteinischen Krieg und den Feldzug 1870—71. Bis zum Jahre 1850 sind die Texte fast ausnahmslos in hochdeutscher Sprache geschrieben, erst dann tritt das Plattdeutsche an die erste Stelle.

Zur Psychologie des Soldatenliedes. Während das Volkslied im allgemeinen in unserer modernen Zeit mehr und mehr abstirbt, findet es im Heer noch heute liebevolle Pflege. Wo Soldaten marschieren, da erschallen auch heute noch die alten fröhlichen und traurigen Lieder, häufig mit interessanten, auch dichterisch wertvollen Varianten, die von irgendeinem poetisch veranlagten Gemüt stammen. Wie das Heer so zu einer Erhaltungs- und Verbreitungsstätte des Volksliedes wird, das zeigt an einer Reihe von hübschen Beispielen Max Öhler in einem Aufsatz der bremischen Zeitschrift „Die Güldenkammer". Die Mannschaft der jüngeren Jahrgänge lernt die Lieder von den „alten" Leuten und gibt sie an die nächste Generation weiter; in dem Gardekorps strömen Jahr für Jahr Leute aus allen Teilen des Reichs zusammen; in den östlichen, wenig bevölkerten, aber garnisonreichen Provinzen dienen Mannschaften aus den westlichen, dichter bewohnten Gegenden, aus Schleswig-Holstein, Rheinland, Westfalen, Hamburg; die Urlauber, die von den verschiedensten Truppenteilen an den Feiertagen in ihrem Heimatsdorf oder Städtchen zusammenkommen, längere Zeit auf Übungsplätze, zur Schießschule, zum Lehrbataillon usw. Kommandierte — sie alle tragen zur Verbreitung ansprechender, leicht fasslicher Lieder bei. Nur auf diese Weise erklärt es sich, dass eine grosse Anzahl von Liedern Gemeingut des ganzen Heeres ist und bleibt. „Oft genug", so erzählt der Verfasser, „erhält man auf die Frage, woher die Leute dieses oder jenes neu aufgetauchte Lied haben, zur Antwort: Das hat der Gefreite N. vom Urlaub mitgebracht,

oder: Das hat uns Sergeant X. (der von irgend einem Kommando zurückgekehrt ist) „gelernt". Vor einigen Jahren hörte ich plötzlich von einer aus Hamburgern, Westfalen und Westpreussen bestehenden Kompanie oben im Nordosten des Reichs mit Begeisterung ein Loblied auf Tirol singen: „Das schönste in der Welt ist mein Tirolerland mit seinen stolzen Höh'n und seiner Felsenwand" usw. Ich bin überzeugt, nicht ein einziger von den Sängern wusste, wo Tirol liegt. Nähere Nachforschungen ergaben, dass ein von einer süddeutschen Unteroffiziersschule kommender Unteroffizier das Lied hier eingeführt hatte. Mit seiner hübschen flotten Melodie bürgerte es sich rasch bei fast allen Kompagnien des Regiments ein und wird heute noch gesungen. Eines Tages hörte ich von vorwiegend aus Hamburg stammenden, erst wenige Wochen dienenden Rekruten, die noch nie zusammen hatten singen können, auf dem Marsch zum Schießstand ein bekanntes Soldatenlied. Sie hätten es zu Hause oft von vorbeimarschierenden Abteilungen gehört, sagten sie. Man kann häufig beobachten, dass die sich bei den Kasernen herumtreibende Vorstadtjugend die in den Abendstunden aus den Kasernenfenstern erschallenden Lieder mit- und nachsingt — ebenfalls ein wichtiger Verbreitungsfaktor." Unter den Liedern, die der deutsche Soldat singt, tauchen auch sehr viele alte Lieder in neuer Form auf. Öhler führt z. B. eine interessante neue Variante des berühmten Marlbrucklliedes an, in dem aus der „Madame", die ihren Gatten, den grossen Feldherrn, erwartet, ein „schwarzbraunes Mädchen" geworden ist. Der Held des Liedes ist nicht mehr Marlborough, sondern ein Fähnrich, und ein Fähnrich, kein Page, ist es auch, der die Todesurkunde bringt. Ein begeisterter Verehrer des Soldatenliedes war Detlev v. Liliencron, der, wie wohl kein anderer, seinen Ton in der Kunstpoesie zu treffen gewusst hat.

Seltsame Titel von Oratorien im 18. Jahrhundert. Wie den Büchern, so gab man in früheren Jahren auch den Opern und Oratorien häufig närrische Titel. Eine Oper, die im Jahre 1795 in Arnstadt aufgeführt wurde, hiess z. B. „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens". Eine besondere Vorliebe für lange Titel hatte aber der Prager Organist Taubner. Ein Oratorium nannte er z. B. „Der an dem Cypris-Trauben reichen Weingebirge Engaddi verlassene Bräutigam"; ein anderes heisst: „Gewässertes Raphidion von dem Felsen Horeb durch die Ruthe Mosis, d. i. mit Blut getränktes Israel, von dem wahren Kirchenfelsen Christo bei dem Lauretanischen heiligen Grab in poetischer Wälle und harmonische Fälle, geleitet von Taubner"; ein drittes nannte er sogar: „Die fruchtlose Gerechtfertigung des ungerechten Urteils der Josephinischen Brüdern-Söhne Jacobs, von dem Richterstuhl der Gerechtigkeit überzeugt, in die Poesie und Musik gesetzt von Herrn Anton Moritz Taubner".

Anzeigepflicht für Musiklehrer. Der Umstand, dass die Reichsregierung beabsichtigt, im Zusammenhang mit der gesetzlichen Regelung des Theaterwesens auch eine Anzeigepflicht für Musikunterricht jeder Art und für dramatischen Unterricht einzuführen, hat besonders in den Kreisen der Klavierlehrerinnen anscheinend grosse Beunruhigung hervorgerufen, weil man annimmt, es sei die Einführung einer Konzession geplant, die nur auf Grund nachgewiesener Befähigung für den Unterricht gewährt werden soll. Diese Auffassung ist jedoch nicht zutreffend. Es handelt sich nicht um eine Konzessionspflicht, sondern lediglich um die Pflicht der Anzeige bei der Behörde desjenigen Ortes, wo die Lehrerin unterrichten will. Diese Änderung ist notwendig geworden, weil in steigender Zahl sich Personen mit musikalischem und dramatischem Unterricht befassen, denen alle erforderlichen Voraussetzungen dafür fehlen. Vielfach ist der Musikunterricht sogar nur zu einer verschleierten Form für den Handel mit Musikinstrumenten geworden. Die Anzeigepflicht soll der Behörde die Möglichkeit bieten, den Unterricht zu untersagen, wenn Tatsachen vorliegen, welche die Unzuverlässigkeit des Betreffenden dartun. Unter Unzuverlässigkeit ist nicht nur ein sittlicher Mangel zu verstehen, sondern auch der Mangel derjenigen Kenntnisse, deren Besitz für einen erfolgreichen Unterricht unerlässlich ist. Werden also der Behörde Tatsachen bekannt, die in dieser Beziehung Zweifel zulassen, so kann sie einen Nachweis über die Ausbildung fordern. Die geplante Verordnung bezieht sich auf den gewerbsmässigen Unterricht. Ein solcher liegt vor, wenn der Unterrichtende aus der Tätigkeit eine dauernde Einnahmequelle machen will. Versagt die Behörde die Erlaubnis zum Unterrichten, so gilt diese Entscheidung nicht nur für den betreffenden Ort, sondern für das ganze Reich.

Kreuz und Quer

Antwerpen. Zur hundertjährigen Geburtstagsfeier Richard Wagners werden am 26. und 28. Mai in Antwerpen in der grossen Musikhalle der Société royale de la Zoologie zwei Festkonzerte unter Leitung von Frank van der Stucken stattfinden. Als Solisten wurden verpflichtet: Ellen Gulbranson, Melanie Kurt, Florence Easton, Hermine Scholten, Heinrich Hensel, Francis Maclennan, Albert van Roly, Walter Soomer und Bennet Challis. Ausserdem wirkt ein Orchester von 100 Musikern und ein Chor von 300 Sängern mit. Als Vorfeier wird der bekannte Schriftsteller und Bibliothekar des Pariser Conservatoire Julien Tiersot am 23. Mai eine Conférence über das Schaffen und Wirken des deutschen Meisters halten.

Berlin. Der Berliner Musiktheoretiker Carl Robert Blum, der durch ein kürzlich erschienenes harmonie-wissenschaftliches Werk in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, wurde aufgefordert, im Musikhistorischen Seminar bei der Universität seine Theorien über „Das drei geschlechtliche Tonsystem" zu entwickeln.

— Die Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte in Berlin fordert die Filmschriftsteller auf, ihr ihre Urheberrechte zur Erzielung von Tantiemen zu übertragen. Die Anstalt schliesst Verträge mit den Filmfabriken ab, in denen diese verpflichtet werden, 5 bis 6% des Verkaufspreises jedes Films an die Anstalt abzuführen. Während bisher das Honorar für eine Filmidee 20 bis 100 M. betrug, erhält der Autor für einen mittelmässigen Film nach dem neuen Prinzip 1000 bis 1500 M. Im Hinblick auf die Verdienste, die eine Fabrik aus einer Filmidee zieht, ist auch diese Bezahlung des geistigen Arbeiters noch sehr niedrig.

— Arnold Schönbergs „Gurrelieder", deren Uraufführung in Wien kürzlich grosses Aufsehen erregte, sollen am 27. Mai in Berlin unter Leitung des Komponisten durch das auf ungefähr 150 Mann verstärkte Philharmonische Orchester und einen etwa 500 Köpfe zählenden Chor aufgeführt werden.

— Um die „Deutsche Musiksammlung" bei der Königlichen Bibliothek in Berlin ihrem Ziele, ein Archiv des Musikverlags zu werden, näher zu bringen, möchten auch wir die in den Geschäftsberichten ausgesprochene Bitte und die direkten Zuschriften der Direktion unterstützen und die Musikverleger ersuchen, an dem weiteren Ausbau der Musiksammlung mitzuarbeiten und ihre Neuerscheinungen einzusenden. Als Mitbegründer der Deutschen Musiksammlung hat der Verein der Deutschen Musikalienhändler an der Weiterentwicklung der Deutschen Musiksammlung ein berechtigtes aber auch ein moralisches Interesse, umsomehr die von ihm mit Rücksicht auf den Musikalienhandel ausgearbeiteten „Grundsätze für das Ausleihen von Musikalien" von der Verwaltung der Musiksammlung angenommen und eingeführt wurden.

— Einen erfreulichen Beweis ernsthaften künstlerischen Strebens gab das Auguste Viktoria-Lyceum in einer musikalisch-dramatischen Aufführung. Der leitende Gesanglehrer Emil Korn führte mit dem Schülerinnenchor der Anstalt die liebliche Märchendichtung „Dornröschen" von Carl Reinecke auf, und es war ein Vergnügen, zu sehen, wie die Kinder mit ganzer Seele in der dem jugendlichen Auffassungsvermögen eignenden, poetisch reizvollen Musik aufgingen. Unter den solistischen Darbietungen ragten die Klaviervorträge einer Obertertianerin als künstlerisch vollwertig hervor.

— Für das Bach-Beethoven-Brahms-Fest, das vom 22. bis 28 April von der Konzertdirektion Hermann Wolff in Berlin veranstaltet wird, sind sämtliche Abonnements vergriffen. Jetzt gelangen bei Bote & Bock und A. Wertheim Einzelkarten zu den Konzerten des Musikfestes sowie nicht abgeholte Abonnements zum Verkauf.

— Die Handschrift der Partitur der Jugendoper Richard Wagners (36 Seiten Folio) „Die Hochzeit" soll Ende März in Berlin versteigert werden. Sie trägt von Wagners Hand den Titel: Fragment einer unvollendeten Oper: „Die Hochzeit" von Richard Wagner, dem Würzburger Musikverein zum Andenken verehrt. Introduktion: Chor und Septett. Am Ende findet sich weiter die eigenhändige Angabe: „Würzburg den 1sten März 1833. Richard Wagner."

Cassel. Der Fürst zur Lippe verlieh dem kgl. Musikdirektor Karl Hallwachs das Ritterkreuz des Fürstlich Lippischen Hausordens.

Döbeln. Eine wohlgelungene geistliche Musikaufführung veranstaltete der verstärkte Kirchenchor der Nicolaikirche unter Herrn Kantor Schubert. Als Solisten wirkten

mit: die vortreffliche Leipziger Konzertsängerin Frl. Anna Führer (Sopran) und der einheimische Organist Herr Stöŕzner.

Dresden. Eine Sammlung von Erinnerungen an Josef Tichatschek, den Freund Richard Wagners, hat das Dresdner Körner-Museum von Tichatscheks kürzlich in Brüssel gestorbener Tochter, Frau Josefa verw. Rudolph, in Erfüllung eines letztwilligen Wunsches des vor 27 Jahren heimgegangenen Künstlers erhalten. Der Rat der Stadt Dresden hat das Geschenk angenommen.

— Die Hellerauer Schulfeste finden in diesem Jahre Mitte Juni statt. Zur Aufführung gelangt diesmal ein ganzes Opernwerk und zwar „Orpheus" von Gluck. Ausser den Dalcroze-Schulfesten bereitet sich in Hellerau auch ein anderes künstlerisches Ereignis vor. Es werden dramatische Aufführungen geplant. Sie sollen der Entwicklung eines monumentalen dramatischen Stils dienen. Diese Bestrebungen ergaben sich ganz organisch aus der Eigenart des Festsaales der Dalcroze-Schule, dessen volle Bedeutung erst bei diesen Versuchen in die Erscheinung treten dürfte. Angeregt sind diese Versuche von einigen Künstlern, die der Gartenstadt Hellerau die Erstaufführungsrechte gewisser Werke anboten mit der Bedingung, dass der grosse Saal der Dalcroze-Schule zu mustergültigen Aufführungen zur Verfügung gestellt werde. Da die Dalcroze-Schule mit Rücksicht auf ihren Schulcharakter die Durchführung dieses Planes selbst nicht übernehmen kann, regte die Gartenstadt die Bildung eines besonderen Vereins an, der sich die dramatischen Aufführungen in Hellerau zur Aufgabe machen soll. Die ersten dramatischen Spiele werden noch in diesem Jahre stattfinden. Es soll zuerst das Werk eines Dichters aufgeführt werden, dem die Kenner seit Jahren programmatische Bedeutung für das monumentale Drama zusprechen, der aber in der breiten Öffentlichkeit bisher völlig unbekannt geblieben ist. Er heisst Paul Claudel und ist Franzose. Sein Mysterium „Die Verkündigung" kommt den Hellerauer Stilbestrebungen entscheidend entgegen. Das Stück machte in Paris bei der Erstaufführung im Theater de l'Oeuvre den stärksten Eindruck seit Ibsen und Maeterlinck. Seiner programmatischen Bedeutung halber soll das Stück, ehe es über die Bühne geht, in mustergültiger Besetzung in Hellerau zur Aufführung gelangen.

Frankenthal (Pfalz). Im Konzert des Liederkranz wirkten als Solisten die Kammersängerin Johanna Dietz (Frankfurt a. M.) und Kammersänger Karl Perron (Dresden) mit grossem Erfolge mit. Das Hauptwerk des von Herrn Stahl geleiteten Konzertes war M. Bruchs „Frithjof".

Halle. Ein zweitägiges Robert Franz-Fest plant zum 100. Geburtstag des Komponisten die nach ihm benannte Singakademie in Halle, die Franz von 1842 bis 1867 geleitet hat.

München. Die hiesige Konzertsängerin Bertha Manz sang hier kürzlich sehr erfolgreich Arien und Orchesterlieder im Konzert des Akademischen Orchesterverbandes; ausser dem trat sie noch in Konzerten in Berlin, Bamberg, Hof, Passau, Meiningen und Rosenheim auf.

Neuyork. Der 30. Todestag Richard Wagners wurde dieser Tage auch in Neuyork am „Metropolitan Opera House" mit einer Aufführung der „Meistersinger" in würdiger Weise gefeiert. Diese Festvorstellung bot dem Leipziger Bariton Willy Buers Gelegenheit zu einem Debut. Er führte sich mit seinem Hans Sachs äusserst glänzend hier ein. Charles Henry Meltzer sagt in einer Besprechung der Oper im „Neuyork American": Buers bewies sich als ein brillanter Darsteller dieser gloriosen Rolle. Körperlich, künstlerisch und im Temperament war er der leibhaftige Hans Sachs selbst. Seine Stimme ist abgerundet, reich und volltönend. Sie erfreut durch jene Reife, ohne welche wohl kein Hans Sachs befriedigen könnte. Herr Buers besitzt auch die Erscheinung, um uns die darzustellende Person glaubhaft zu machen. Sogar noch mehr, er suggeriert förmlich die reiche, allumfassende, liebenswürdige Lebensanschauung, den sympathischen Humor, wie auch die absolute Ehrlichkeit des Charakters. Ausser allen diesen seltenen Eigenschaften versteht er es auch noch seiner Darstellung jenen poetischen Einschlag zu geben, die uns den unsterblichen Nürnberger als vollendet erscheinen lässt. Der Erfolg Buers war mindestens so gross als jener phänomenale des Jacques Urlus in der Rolle Siegfrieds vor einigen Tagen. Es sind Jahrzehnte vergangen, seit solch ein Hans Sachs zu uns kam.

Nordhausen. Einen Schillings-Abend hatte der städt. Kapellmeister Müller am 12. März veranstaltet. Generalmusikdirektor Max von Schillings stand selbst am Pulte. Auf dem Programm standen: das Vorspiel aus „Ingwelde", das Vorspiel aus „Pfeifertag", das Hexenlied und das Erntefest aus „Moloch", sowie vier Lieder am Klavier, welche von Frau Erna Müller-Baldus mit Wärme und tiefem künstlerischen Empfinden gesungen und vom Komponisten am Flügel begleitet wurden, während Herr Fredy Wiener mit Geschick die Rezitation zum Hexenlied ausführte. Schillings verstand es, sein künstlerisches Empfinden auf das Orchester zu übertragen und bei den Zuhörern eine Begeisterung anzufachen, wie sie hier selten beobachtet wird.

Paris. Noch in diesem Jahre wird ein neues Werk Charpentiers, der seit seiner „Louise" keine Oper veröffentlicht hat, an der Komischen Oper in Paris und in London im Covent Garden-Theater aufgeführt werden. Die neue Oper behandelt das Leben eines Dichters, des Apostels der Menschenliebe, der dem Volke auf der Strasse das predigt, wovon er träumt. Seine Worte sind erfolglos; entmutigt sucht er Ruhe und Vergessen in der Natur unter den Feldarbeitern, aber auch diese verstehen ihn nicht. Sein Mut sinkt immer tiefer, schliesslich bricht sein Ideal zusammen und er sucht Vergessenheit im Trunk.

— Auf Einladung des in Paris tagenden Internationalen Kongresses für körperliche Erziehung veranstaltet Jacques-Dalcroze in Paris Vorführungen der Rhythmischen Gymnastik mit Hellerauer und Genfer Schülern. Eine Vorführung der Methode findet auch in Brüssel statt.

Pozsony (Pressburg). Die Uraufführung der bosnischen Volksoper „Mila" von Julius J. Major findet am 26. März in Pozsony (Pressburg) statt. Der Komponist hat in dieser Oper die schönsten Motive der südslavischen Musik verwendet und bearbeitet.

Weimar. Artur Rösels Tondichtung für grosses Orchester „Frühlingsstürme" wird am 31. März im Kursaal von Davos unter Leitung von Kapellmeister Franz Ingber zur Aufführung gelangen. Das Werk wurde erstmalig aufgeführt in einem Abonnementskonzert der Grossherzoglichen Hofkapelle im Hoftheater zu Weimar unter Leitung des Komponisten.

Wien. Der Wiener Konzertverein, die Wiener Singakademie und teilweise auch der Schubertbund haben sich zu einer neuen musikalischen Gesellschaft umgewandelt und werden fortab gemeinsam Konzerte veranstalten.

— Die Uraufführung des dramatischen Märchens „Das Spielwerk und die Prinzessin" von Franz Schreker fand am 15. März gleichzeitig in der Wiener Hofoper und im Frankfurter Stadttheater statt. Ausführliches im nächsten Hefte.

— Am 12. März ist der bekannte Komponist von „Wiener Walzer", „Puppenfee" und anderen vielgegebenen Balletts Josef Bayer im 61. Lebensjahre nach längerer Krankheit einem Nierenleiden erlegen. Bayer gehörte der Wiener Hofoper, an der er als Kapellmeister wirkte, seit 1870 an.

Zeitz. Im letzten Konzert des Konzertvereins spielte Prof. von Bose (Leipzig) mit grossem Erfolge das Cdur-Klavierkonzert von Carl Reinecke, das besonders in seinem herrlichen Largo von tiefgehender Wirkung war.

Zoppot. Der Zoppoter M.-G.-V. (Dirigent: Herr Paul Stange) brachte im zweiten Winterkonzert Carl Hirschs Liederkantate „Reiterleben" zur Aufführung. Die Hauptpartie des Jung Friedel (Tenor) sang Herr Konzertsänger Reinhold Koenenkamp-Danzig; Sopran Frau Woldmann, Bariton Herr Opernsänger Sonnen-Danzig. Für das Orchester war die Kapelle des Danziger Stadttheaters verpflichtet worden. Dem Chorwerk ging ein erster Teil unter dem Titel „Frühling" voraus und brachte Ouvertüre und Arien der Haydnschen „Jahreszeiten" und Goldmarks „Frühlingsnetz".

Technische Studienwerke fürs Klavier

An erster Stelle sei einiger Arbeiten gedacht, von deren Verfasser man noch viele tüchtige Studienwerke für das Klavier hätte erwarten dürfen, wenn ihn nicht ein frühzeitiger Tod vor ungefähr einem Jahre mitten aus der reichen Tätigkeit des nachschaffenden Künstlers herausgerissen hätte, der Arbeiten des konzertierenden Pianisten, Lehrer am Konservatorium in Bologna, Herausgebers und Bearbeiters klassischer Meister-

werke Bruno Mugellini. Zuerst von seinem Werke, das der unbedingten „rohen“ Klaviertechnik angehört.

Der „Metodo d'esercizi tecnici“ Mugellinis, bei Carisch & Jänichen in Leipzig und Mailand erschienen, ist ein umfangreiches Werk in acht Heften, die die folgenden Teilgebiete der Klaviertechnik getrennt behandeln: Die theoretischen Anfangsgründe und ersten technischen Übungen (I), die Tonleitern und andre Geläufigkeitsübungen (II), die Arpeggien (III), die Doppelgriffe (Sekunden, Terzen und Quarten [IV], Sexten, Oktaven und Akkorde [V]), Übungen im polyphonen Stil (VI), im gesanglichen Legato und Pedalgebrauch (VII) und Übungen zur Vervollkommnung und Wiederholung (VIII). Der Verfasser hat sich zwar nicht des bekannten Modulationsverfahrens bedient, das durch alle Dur- und Molltonarten hindurchführt und damit das Möglichste für die gleichmässige Ausbildung der Finger tut, aber er hat auch die Obertasten so häufig wie möglich mit in die Übungen einbezogen, so dass jener Mangel wohl kaum fühlbar wird. Der Hauptvorzug des Werkes ist jedoch, dass er dem an sich doch so dürren Stoff in allen Teilen immer neue Seiten abzugewinnen, dass er seine Übungen, sofern das überhaupt im Bereich der Möglichkeit lag, musikalisch höchst anregend und fesselnd zu gestalten wusste. Es bedarf kaum des Hinweises darauf, dass der Lehrgang nicht pedantisch Heft für Heft nacheinander durchgenommen werden darf. Der Verfasser hat natürlich — vom letzten Heft abgesehen — jeden Teil in sich abschliessen wollen und einen an den andern gereiht; der Lehrer wird indes am besten fahren, wenn er einen neuen Lehrgang daraus macht, indem er den Schüler mit Feingefühl, ohne ihn zu verwirren, das ganze Lehrgebäude einmal hier, das andre Mal da angreifen lässt. Um aber den „Metodo“ von Mugellini auch in deutsche Musikschulen einzuführen, müsste sich der rührige Verlag dazu verstehen, auch eine deutsche Übersetzung des italienischen Textes veranstalten zu lassen.

Einer andern hervorragenden Arbeit Mugellinis, die schon ein paar Jahre zurückliegt, soll hier ebenfalls gedacht werden, nämlich seiner schönen Ausgabe von Clementis Gradus ad Parnassum, die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen ist (3 Bde. zu je 3 M.). Der Bearbeiter ist dabei sehr gründlich verfahren: Er ist auf den Urdruck zurückgegangen, den das Leipziger Haus zu Clementis Lebzeiten in Deutschland veröffentlichte, hat deshalb den eigenen Fingersatz des Verfassers benutzen können, hat aber die Etüden durch Anmerkungen und Zusätze mit Rücksicht auf die Ansprüche der modernen Klaviertechnik, und damit besonders auf die an die linke Hand gestellten, vielfältig bereichern können. Nicht unbeachtet sei gelassen, dass Mugellini das Werk vollständig, ohne, wie sonst üblich, Vortragsstücke, Fugen, Suiten usw. zu übergehen, herausgegeben hat. Natürlich muss der Lehrer die Folge der Studien ändern, da bei Clementi Leichteres neben Schwerem steht. Das ist aber eine Frage, die nur im Hinblick auf die Mängel des Schülers, also mit feinem Takt bei jedem in anderer Weise zu erledigen sein wird. Es versteht sich auch von selbst, dass manche Stücke für das Studium entbehrlich scheinen werden, zumal da die vielen von Mugellini vorgenommenen Veränderungen ihre ursprüngliche Anzahl noch erhöhen. Von den Varianten des Bearbeiters seien nur als ganz vorzügliche Übungen für das Terzen- und Sextenspiel der rechten und der linken Hand die hervorgehoben, die er im Anschluss an die bekannten modulierenden Fünffingerübungen geschrieben hat.

Als Bearbeiter ist Mugellini endlich noch mit Bachs Wohltemperiertem Klavier hervorgetreten (Breitkopf & Härtel, 2 Bde. zu je 3 M.). Der Wert dieser Bearbeitung besteht in erster Linie in zahlreichen wertvollen Hinweisen auf den Bau der Fugen, die den erfahrenen Fachmann auch in theoretischen Dingen verraten. Dass er dabei, um den Erläuterungen (die dazu in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache gegeben sind) nicht zuviel Platz einräumen zu müssen, nicht ins Einzelnste gehen konnte, lässt sich denken. Er hätte denn die ganze Form der Fuge, wie es Carl Reinecke in seiner trefflichen Ausgabe (ebenfalls bei Breitkopf & Härtel) getan hat, innerhalb des Notensystems darlegen müssen. An Sorgfalt der Phrasierung, des Fingersatzes und der Vortragszeichen lässt Mugellinis Ausgabe ebenfalls kaum etwas zu wünschen übrig. Überall blickt neben tiefer Durchdringung in den Geist der Stücke wie schon in der Bearbeitung des Gradus die gründliche Erfahrung des Praktikers und eine geradezu deutsche Gewissenhaftigkeit der Arbeit heraus.

Eine tüchtige Arbeit, die den Gedanken Mugellinis, die beiden oben herangezogenen Clementinischen Modulationsetüden zu verändern, erweitert, ist Theodor Wiehmayers Heft „Universaletüden“ (Leipzig, J. Schuberth & Co.), die erst die beiden Vorbilder bieten und dann, wie der Titel schon

richtig besagt, die „Grundformen der Klaviertechnik durch alle Tonarten“ durchführen und deshalb gut mit den beliebten technischen Modulationsstudien zu vergleichen sind; der Unterschied dazwischen ist nur, dass die Bearbeitungen Wiehmayers vollständig ausgeschrieben sind. Sie sind mit bestem Gewissen warm zu empfehlen.

Ganz anderer Art als diese in erster Linie für die Ausarbeitung der Finger berechneten „Universaletüden“ sind die „Zwölf Etüden für Vorgeschrittene“ op. 5 von Fritz von Bose (zwei Hefte zu je 2.50 M., Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann), die ihr Verfasser „als Ergänzung der wertvollen Unterrichtswerke von Clementi (Gr. ad Parn.), Moscheles (op. 70), Reinecke (op. 121), Ruthardt (op. 49 und 50) und anderer und als Vorbereitung zu Chopins Etüden“ geschrieben hat. Sie sind nicht ganz so schwer wie die durchschnittliche Chopinetüde, strömen aber viel von dem Klangzauber des grossen Polen aus und sind klaviermässig vortrefflich gesetzt: ich möchte daher sehr dafür eintreten, dass sie etwa von Clementi und den andern genannten Weg als Brücke zu Chopins Meisterwerken hinüber viel benutzt werden.

Ferner sei noch auf ein Werk von Emil Krause, der den Lesern der Neuen Zeitschrift für Musik als getreuer Mitarbeiter bekannt ist, nachdrücklich verwiesen, auf seinen Neuen Gradus ad Parnassum (Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, 2 Bde. zu je 4 M.), der, wenn seine Entstehung auch schon Jahre zurückfällt, doch nichts von seiner Bedeutung eingebüsst hat. Wenn er auch hier und da, wo es sich um blosse „Technik“ handelt, etwas trocken ausschaut — aber, wohlgemerkt, nur hier und da —, so steht doch der grösste Teil dieser Etüden weit über der üblichen Schablone der Etüdenmacherei. Krauses Lieblingskomponisten sind unzweifelhaft die deutschen Romantiker, vor allen Rob. Schumann, der hier und da aus den Zeilen lugt. In den polyphonen Studien des zweiten Bandes ist es natürlich Bach, dem zu Liebe Schumann etwas in den Hintergrund tritt. Überall aber herrscht Gediegenheit und gründliches Verständnis des Erziehers, was besonders aus dem langsamen Fortschreiten der Etüden in ihrer Schwierigkeit ersichtlich ist. Alles in allem: Eine Schule der Technik von grosser Bedeutung. Nur auf eins sei aufmerksam gemacht, das vielleicht missverständlich aufgefasst werden könnte: die 31. und 32. Etüde ist wohl anstatt im $^6/_4$ im $^3/_2$ Takt zu denken.

Dr. Max Unger

Ein neues Etüdenwerk

Ein umfangreiches Etüdenwerk von einer Art, wie mir bisher noch keines unter die Hände gekommen ist, ist O. Thümers „Neue Etüdenschule,“ die im Verlag von B. Schotts Söhnen in Mainz in jüngster Zeit erschienen ist. Schon der Untertitel: „Sammlung progressiv geordneter Etüden in allen Stilarten vom allerersten Anfang bis zur Konzertausbildung“ lässt näheres über Inhalt und Bestimmung des Werkes vermuten. Ein paar Blicke in die Sammlung, die aus 24 Heften (je M. 1.—) von ansehnlicher Stärke besteht, lehren den Etüdenkundigen sofort, dass er es hier mit einem wirklich bedeutenden Werke zu tun hat. Der Inhalt wird zweckmässig in einer methodischen Folge dargelegt, die im ganzen gut geheissen werden darf und sich darstellt in der Vorbereitungsschule (2 Hefte), Vorstufe, Elementarstufe, höheren Elementarstufe (2 Serien), unteren Mittelstufe (je zwei Serien, wovon jede wieder in zwei Hefte zerfällt), hohen, höheren und höchsten Stufe (je zwei Serien.) Die Auswahl der Etüden kann trefflich genannt werden: Die alten Etüdenmeister, von denen ich an die Namen Clementi, Cramer, Czerny, Diabelli, Kalkbrenner, Bertini, L. Berger, Ch. Mayer und Moscheles nur zu erinnern brauche, wechseln mit ihrem älteren und jüngeren Nachwuchs ab, der durch die feinsinnigen Romantiker Jensen, Arn. Krug, Reinecke (dieser besonders in den Heften der unteren Stufen), durch E. Pauer, Löschhorn, Burgmüller, A. Biehl, C. Gurlitt, P. Zilcher und viele andere — natürlich auch der selbstverständliche Chopin nicht zu vergessen — vortrefflich vertreten ist. An dem Sammelwerke berührt es besonders angenehm, dass sein Bearbeiter keinen Unterschied zwischen der „Etüde“ und dem „Vortragsstück“ macht, wenn dieses irgend einem bestimmten technischen Zweck zu dienen vermag. Er hat deshalb ganz Recht daran getan, dass er eine ganze Anzahl „Vortragsstücke“ mit bietet, worunter ich nicht bloss solche neueren Ursprungs sondern auch etwa die von Bach und Händel aufgenommenen Präludien, Fugen usw. rechnen möchte. Bei der Durchsicht der Sammlung ergab sich für mich der Eindruck sorgfältiger Arbeit des Herausgebers hinsichtlich der Anlage, Befingerung wie auch der Phrasierung. Dass man gerade über die letzte hier und da andrer Meinung sein könnte,

fällt bei der allgemeinen Verwirrung auf diesem Gebiet nicht schwer ins Gewicht, und welcher andere Herausgeber will angesichts der Fülle des Etüdenstoffs den ersten Stein auf den Bearbeiter werfen, wenn er sieht, dass ihm die doppelte Aufnahme einer Czernyschen Martellato-Studie entgangen ist? (S. Teil XII Nr. 7 und XIII Nr. 11). Wenn ich die Sammlung hiermit warm empfehle, so möchte ich das besonders den Musikschulen gegenüber tun; denn gerade ihnen muss ein Etüdenlehrgang wie dieser sehr willkommen sein, da es kaum einen zweiten geben wird, der so abwechslungsreich von der niedrigsten Stufe zur Höhe der technischen Ausbildung hinaufführt.

Max Unger

Neue Literatur

Storck, Karl, „Musik-Politik", Beiträge zur Reform unseres Musiklebens. Verlag Greiner & Pfeiffer, Stuttgart. 210 Seiten (zweite Auflage).

Wenn ein bekannter Kritiker und Schriftsteller seine Aufsätze sammelt, so besteht manche Gefahr: viele täuschen sich über die Langlebigkeit ihrer Gedanken und geben Alltägliches in der allzu anspruchvollen Buchform; viele geben Vereinzeltes ungegliedert und unverbunden — sie täuschen sich über den Eifer der Leser, welche sich nicht die Mühe nehmen, das sie Fesselnde herauszulesen. Storck vermeidet diese Fehler, und man kann sagen, dass sein Buch nicht nur „einem Bedürfnis entspricht" sondern auch wirklich vielseitig das wichtige Thema angreift: wie man denn in einer Zeit der musikalischen Unkultur für Besserung und Hebung eintreten könne. Storck ist reich an Erfahrung und Kenntnissen und weiss beide anzuwenden, so dass ihm Zusammenhänge durchsichtig werden und praktische Gesichtspunkte einfallen, dass er auch das Wesen der Sache fest ins Auge fasst und guten Rat gibt. Vor allem sollte jeder das Buch gründlich studieren, der öffentlich über Musikleben und die damit zusammenhängenden öffentlichen Ereignisse schreibt. Diese „Musikpolitik" ist ein Kompendium von Kritiker-Rezepten. Dass Storck sein Thema auch im häuslichen Leben und in allerlei Kleinigkeiten (Militärmusik etwa) wiederfindet, sei besonders vermerkt. Im übrigen genügt eine Wiedergabe der wichtigsten Einzelüberschriften (die freilich den Inhalt des betr. Aufsatzes oft nur sehr entfernt treffen). Storck handelt über: Musikalische Verarmung unseres Volkes, Niedergang des Volksliedes, Volkslied und Gassenlied, Neubelebung der Volksmusik durch Haus und Schule, Militärmusik, Musik und höhere Schule, Tote Saison, Gartenkonzerte, Gassenmusik, Konzerte an kleinen Orten, Musikfeste, Hausmusik, Elend im Musikunterricht, musikalische Hausbibliotheken, musikalische Schundliteratur, soziale Nöte im deutschen Musikleben u. a. m. Dass es an Wiederholungen und formalen Härten dem Buch nicht fehlt, ergibt sich wohl notwendig aus der Art seiner Entstehung; schwerer wiegen die Bedenken, die sich gegen gewisse Einzelabschnitte erheben lassen. Verfasser leitet das Buch ein mit einer geschichtphilosophisch angelegten Betrachtung über „Die Musik als Grundkraft deutscher Kunstkultur", welche recht untief wirkt und viel grosse Worte hin- und herbewegt. Auch die Betrachtungen über Musikgeschichte — eine Art Verteidigung der eignen Arbeit des Verfassers — gehen nicht tief genug. Doch können diese beiden weniger gelungenen Stücke den hervorragenden Nützlichkeitswert des Buches schliesslich nicht mindern; möge der „Musikpolitik" dauernder Erfolg beschieden sein!

W. Sch.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Gründonnerstag, den 20. März 1913, Nachm. 1/2 2 Uhr:

Joh. Brahms: Choralvorspiel: Herzlich tut mich verlangen". Joh. Brahms: Begräbnisgesang. J. S. Bach: Choralvorspiel: „Christe, du Lamm Gottes". J. G. Schicht: „Wir drücken dir die Augen zu".

Sonnabend, den 22. März, nachmittags 1/2 2 Uhr:

J. S. Bach: Choralvorspiel: „O Mensch, bewein' dein' Sünde gross". J. S. Bach: „Brich entzwei, mein armes Herze". G. da Palestrina: „Popule meus". J. S. Bach: Choralvorspiel: „Jesus Christus, unser Heiland, der von uns —". G. Schreck: „Wir danken dir, Herr Jesu Christ". J. S. Bach: Choralvospiel: „Wir danken dir, Herr Jesu Christ". F. Woyrsch: Ostergesang.



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Am 31. März feiert unser Mitglied, Hofkapellmeister Professor Richard Sahla in Bückeburg, an der Stätte seines Wirkens sein 25 jähriges Dienstjubiläum. Das Hofmarschallamt zu Bückeburg veranstaltet ihm zu Ehren an diesem Tage ein Festkonzert.

Auch wir wollen nicht in der Reihe der Gratulanten fehlen und Richard Sahla, dem vortrefflichen Dirigenten und ausgezeichneten Virtuosen, unsere herzlichsten Glückwünsche aussprechen. Möge er noch recht lange in künstlerischer Frische seines Amtes walten.

Als Mitglieder traten ein:
Kapellmeister Georg Darmstadt, Bonn
Musikdirektor Alfred Schrader, Gummersbach
Kapellmeister Bruno Brenner, Dresden
Kgl. Hofkapellmeister Paul Drach, Stuttgart
Kapellmeister Dr. Heinz Pringsheim, Mühlhausen (Elsass)

Wir bitten die Mitglieder nochmals dringend, die Mitgliedsbeiträge einsenden zu wollen, da sonst Anfang April der statutengemässe Posteinzug erfolgt.

Kollegen werbet fördernde Mitglieder!

Um Adressenangabe folgender Mitglieder wird gebeten: Bertram, Rautenberg, Fröhlich, Schmiedel, Thiede, Schwarz R. G., Nettstraeter, Fritsch.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 3. April; Inserate müssen bis spätestens Montag den 31. März eintreffen.

Neue Klaviermusik

Fritz von Bose

Zwölf Etüden für Vorgeschrittene

als Vorbereitung zu klassischen und modernen Meisterwerken
op. 5. Heft 1, 2. à 2.50 M.

Der Verfasser will mit diesen Studien eine Ergänzung zu den bekannten Unterrichtswerken eines Clementi (Gradus ad Parnassum), eines Moscheles (op. 70) Reinecke (op. 121) und Ruthardt (op. 40 und 50) bieten und zugleich mit ihrem Studium auf Chopins Etüden vorbereiten. Fasst man diesen Hauptzweck ins Auge, so bedeuten die Etüden zweifellos eine wertvolle Bereicherung dieser Literatur, denn sie sind in genauer Kenntnis der technischen Schwierigkeiten geschrieben und bilden in der Tat eine beachtenswerte Brücke zu den schwierigeren Meisterwerken. Guter Stich, sorgfältiger Fingersatz und eine wohltuende Kürze sind äussere Merkmale, die bedeutungsvoll genug erscheinen, sie lobend zu erwähnen. Die Erfindung könnte oft billige Wege meiden, damit das Epitheton „Vorbereitung zu klassischen und modernen Meisterwerken" nicht nur aus der Struktur, sondern auch aus dem Inhalt der Etüden jederzeit genügend gerechtfertigt erscheint. Doch finden sich auch in dieser Hinsicht unter den Etüden ganz ausgezeichnete Arbeiten. Das gräziöse Allegretto (VI) und die wertvolle Terzenstudie (IV) verdienen besonderer Erwähnung.

Allgemeine Musikzeitung v. 15./5. 1912

Drei Sonatinen op. 7

No. 1. Gdur 2 M. No. 2. Amoll 1.50. M. No. 3. Fdur 2 M.

Die drei Sonatinen bilden eine höchst dankens- und begrüssenswerte Bereicherung des mit modernem Inhalt erfüllten — leider nur spärlichen — Unterrichtsmaterial auf diesem Gebiet: denn die komponierende Jugend von heute geht bekanntlich in der Mehrzahl der Sonatenform aus dem Wege und zieht ihr das kurze Genrestück vor.

Rhein. Musik- u. Theaterzeitung v. 18./11. 1912

Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig
St. Petersburg ◇ Moskau ◇ Riga

Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H.
Berlin-Lichterfelde



Soeben erschien in **2. Auflage:**

Methodischer Leitfaden für den Klavierunterricht

von **Karl Zuschneid**

Preis geb. M. 2.—

Inhalt: Erzieherische Probleme im Klavierunterricht / Einführung in die musikalischen Elemente / Die mechanischen Grundlagen und die Praxis d. ersten Unterweisung / Allgemeines über Plan und Anordnung des weiteren Studienganges / System und Praxis des weiteren Unterrichts / Das Verzierungswesen / Die Weiterentwicklung der Technik und die verschiedenen Anschlags- und Spielarten / Winke für die Literaturwahl im weiteren Unterricht / Sachregister.

Prospekte gratis - Ansichtssendungen

Die Ulktrompete Witze und Anekdoten
für musikalische u. unmusikalische Leute
Preis 1 Mark.
Verlag von **Gebrüder Reinecke, Leipzig.**

Uraufführung im Konzert des Dresdner Lehrergesangvereins Dirigent: Friedr. Brandes

Vor Kurzem erschienen:

Zwei Lieder

für vierstimmigen Männerchor a cappella komponiert von

Iwan Schönebaum, Op. 39.

Nr. 1. **Lied der Oberländischen Knechte.** Part. 80 Pf., jede Stimme 20 Pf.
Nr. 2. **Gut' Nacht, mein Schätzel.** Partitur 80 Pf., jede Stimme 15 Pf.

Der zweite Chor „Gut' Nacht, mein Schätzel" wurde im zweiten Winterkonzert des Dresdner Lehrergesangvereins am 5. März mit einstimmigem, ausserordentlich grossem Erfolg zur Uraufführung gebracht.

Chordirigenten, die Wert darauf legen, dass die aufgeführten Chöre nicht nur den Zuhörern, sondern auch den Sängern und dem Dirigenten selbst gefallen, sei dieser Chor nachdrücklichst empfohlen.

☞ **Die Partituren dieser neuesten Männerchöre des erfolgreichen Komponisten stehen auf Wunsch gern zur Ansicht zur Verfügung.** ☜

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig, Königstr. 16.

Französisch Englisch Italienisch

übt oder lernt man rasch und gründlich, wenn Vorkenntnisse schon vorhanden, mit Beihülfe einer französischen, englischen oder italienischen Zeitung. Dazu eignen sich ganz besonders die vorzüglich redigierten u. bestempfohlenen zweisprachigen Lehr- u. Unterhaltungsblätter

Le Traducteur
The Translator
Il Traduttore

Probenummern für Französisch, Englisch oder Italienisch kostenlos durch den Verlag des **Traducteur** in **La-Chaux-de-Fonds** (Schweiz).

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III — Konzertangelegenheiten durch: **Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15**

Leonore Wallner Liedersängerin, Mezzosopran

Weimarische Volkszeitung.

Die Sängerin des Abends, Frl. Leonore Wallner, gehört zu den **interessantesten künstlerischen Persönlichkeiten, denen man gegenwärtig im Konzertsaal begegnet.** Ihre Stimme besticht zunächst nicht durch natürlichen Reiz, obwohl Tiefe und Mittellage oft schön und gesättigt klingen, aber mit hervorragendem Geschick und grosser Sicherheit weiss sie das Organ ihren Intentionen anzupassen, die durchaus auf das Elegische, Pathetische und das Charakteristische gehen. **Das Faszinierende an ihrer Art, die Ludwig Wüllner verwandt ist, ist die Intelligenz und seelische Energie, mit der sie den Stimmungsgehalt der Lieder ausschöpft. Man fühlt ihr an, dass sie innerlich erlebt hat, was sie singt. Brahms Wucht und herber Ernst liegt ihr offenbar besonders,** und in die süsse Melodik Schumanns brachte sie eine gewisse Schwere und Herbigkeit hinein, die nicht ohne Reiz war. **Prächtig gelang ihr der schaurige Balladenton in Murrags Ermordung und vor allem die elementare Wildheit in „Mädchenfluch".** Packend malte sie auch die „Sirenengesänge", die „buhlenden Wogen", den „farbigen Schlund" in der „Frühlingsfahrt" und mit voller Eindringlichkeit und leidenschaftlichem Schwung in der „Widmung", die allerdings in ihrem Munde mehr aus Leid, als aus Seligkeit der Liebe geboren schien. **Schlechterdings meisterhaft war aber der Vortrag des merkwürdigen „Zwielicht", dass sie in eine beklemmende Dämmerstimmung zu tauchen wusste, die einen wie eine Vision ergriff.** Von ihrem Begleiter am Klavier wurde die Künstlerin, die **man gern wieder einmal hören würde,** sehr wirksam und verständnisvoll unterstützt. A. C.

Hannoverscher Courier.

. . . Leonore Wallner hatte diesmal ein aus fast nur unbekannteren Liedern von Brahms bestehendes Programm gewählt, dessen Nummern **sie mit wahrhaft packender Innerlichkeit zu warmblühendem Leben zu erwecken verstand.** Sie ist beim Vortrage jedes einzelnen Liedes in solchem Grade eins mit dem Inhalt desselben, sie versenkt sich so völlig in den Geist der jeweiligen Stimmung, dass sie völlig losgelöst erscheint von ihrer Umgebung. **Ihre warmtimbrierte Stimme dient ihr dabei nur als Medium für den Ausdruck ihres temperamentvollen Innenlebens.**

Berliner Allgem. Musik-Zeitung, Hannover.

Voll **herber Schönheit und tiefernstem Kunststreben** war der Brahms-Liederabend von Leonore Wallner.

Pommersche Abendpost.

Brahms-Abend mit grossem künstlerischen Erfolg. . . . Fräulein Wallner besitzt die Gabe der musikalischen Rede: ihre durchgebildete Deklamationskunst setzt sie in die Lage, vollendete Leistungen ohne Pose in Szene zu setzen. Also nur aus dem Inneren, ohne äussere Zutaten. Die Eigenart der Künstlerin . . . ein Vollblut dramatischer Sopran . . . **Hochbedeutendes, Tiefernstes und Tiefgehendes brachte die dritte Abteilung: Vier ernste Gesänge zu Bibeltexten. Das Grösste unter dem bisher Dargebotenen. Das singt unter Hunderten Fräulein Wallner nicht leicht eine nach!** Diese prächtige Tongebung, diese vollendete Deklamation mit ihrem tiefen religiösen Gefühl und mit ihrer Überzeugungstreue, diese Nuanzierungsfähigkeit auf der Gefühlsskala, **das ist so, wie es die Künstlerin gegeben: hohe Meisterschaft.** Meisterhaft deklamiert war die Schlussnummer „An die Corinther". Mit vorzüglichem Verständnis waren hier die Caesuren angebracht.

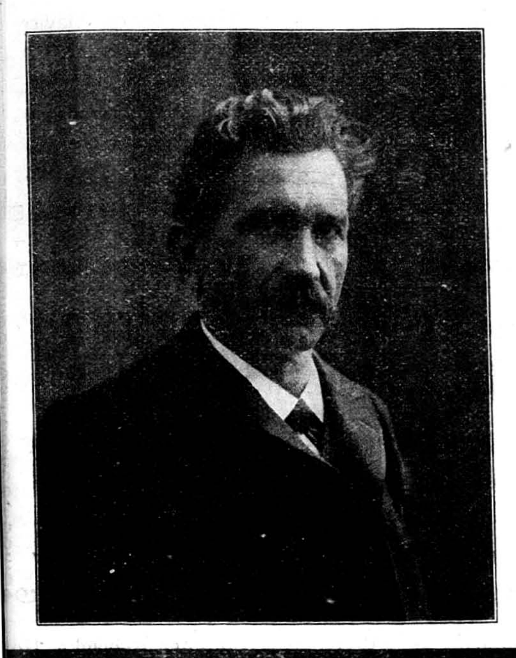
Pommersche Reichspost.

. . . **es ist nicht leicht, das Publikum während eines ganzen Abends durch Schöpfungen eines Meisters zu interessieren, wenn nicht das Charakterisierungsvermögen der Sängerin in weitgehendstem Maße ausgebildet ist.** Es steckt ein kolossales Material in ihrer Kehle. Die Stimme ist urgesund und hat dazu einen reichlichen Umfang. **Der Vortrag der einzelnen, in der Stimmung teilweise grundverschiedenen Kompositionen gelang vorzüglich. Die innere Anteilnahme und der hieraus resultierende warme Ton brachte die Sängerin den Herzen der Zuhörer bald nahe.** . . . eine Perle der Vortragskunst war das aus dem Serbischen stammende Lied „Mädchenfluch". Sehr gut traf die Sängerin den schlichten Charakter des Liedes „Vom verwundeten Knaben". . . . **Was wir hörten, offenbarte uns voll und ganz eine Sängerin von vorzüglichsten Qualitäten, deren Bekanntschaft wir gern wieder erneuern werden.**

Engagementsanträge erbeten nach Leipzig, Dufour-Strasse 38III

Sechs Lieder für Solo und Männerchor

von Hans Huber



Nr. 1. **Vorwärts** (Gedicht von H. Stegemann). Mit Baritonsolo. Partitur und Stimmen (à 20 Pfg.) . . . . M. 1.40

Nr. 2. **Verblüht** (Gedicht von H. Stegemann). Mit Sopransolo. Partitur und Stimmen (à 20 Pfg.) . . . . M. 1.40

Nr. 3. **Hans und Liesel** (Thür. Volkslied). Mit Sopransolo. Partitur und Stimmen (à 20 Pfg.) . . . . M. 1.40

Nr. 4. **Von alten Liebesliedern** (Aus „Venusblümlein" von A. Metzger 1612). Mit Altsolo und Halbchor. Partitur und Stimmen (à 30 Pfg.) . . . . M. 2.—

Nr. 5. **Lied der Nacht** (Gedicht von L. Tieck). Mit Altsolo. Partitur und Stimmen (à 20 Pfg.) . . . . M. 1.40

Nr. 6. **Ständchen** (Stamford Musenalmanach 1777). Mit Tenorsolo. Partitur und Stimmen (à 20 Pfg.) . . . . M. 1.40

Die Sängerhalle schreibt über das Konzert der Basler Liedertafel in Berlin am 23. Mai 1906: In dem ganzen Programme lag ein Zug ins Große . . . Der Strauß und Hegar wurden mit einer fabelhaft sicheren Intonation wiedergegeben . . . . Den größten Beifall errangen sie mit Huber's „Verblüht".

Die letzte erfolgreiche Aufführung von **Huber's „Verblüht"** fand durch den Universitätssängerverein zu St. Pauli unter Universitätsmusikdirektor Prof. Friedr. Brandes und unter Mitwirkung der Kgl. Hofopernsängerin Magdalene Seebe am 24. Febr. 1913 im Gewandhaus zu Leipzig statt.

Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag, **Leipzig**

Musiker-Romane

aus

Reclams Universal-Bibliothek

H. C. Andersen
Glückspeter. Erzählung. Aus dem Dänischen übersetzt von M. v. Borch. Nr. 3359. Geh. 20 Pf., in Pergamentkarton geb. 30 Pf., in Leinen 60 Pf.

A. E. Brachvogel
Friedemann Bach. Roman. Mit Einleitg. v. G. R. Kruse u. 2 Musikbeilagen. Nr. 5138-40, 5141-43. Geh. Mk. 1.20, in 2 Leinenbänden Mk. 2.—, in einem Lederband mit Goldschnitt Mk. 2.50.

R. v. Gottschall
Lesefrüchte, aus d. Tagebuche eines Musikers. Erz. Nr. 2670. Geh. 20 Pf.

Franz Grillparzer
Der arme Spielmann. Erzählung. Nr. 4430. Geh. 20 Pf.

E. T. A. Hoffmann
Lebensansichten des Katers Murr, nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Joh. Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Nr. 153 bis 156. Geh. 80 Pf., in Leinen Mk. 1.20.
Musikalische Novellen. Eingeleitet u. herausgegeben v. Dr. Edg. Istel. (Inh.: Ritter Gluck. Don Juan. Die Fermate. Rat Krespel.) Nr. 5274. Geh. 20 Pf., in Pergamentkarton geb. 30 Pf.

W. Korolenko
Der blinde Musiker. Eine Studie. Aus d. Russ. übersetzt v. Jul. Grünberg. Nr. 2929. Geh. 20 Pf., in Pergamentkarton geb. 30 Pf., in Leinen 60 Pf.

Ed. Mörike
Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. Herausg. u. eingel. v. Prof. Dr. E. v. Sallwürk. Nr. 4741. Geh. 20 Pf., in Pergamentkarton gebunden 30 Pf., in Leinen 60 Pf.

Heinrich Schaumberger
Bergheimer Musikantengeschichten. Nr. 5177-79. Geh. 60 Pf., Lein. Mk. 1.—.

Ad. Stern
Gluck in Versailles. Novelle. Mit Bild Sterns u. Einleitg. v. Fr. Bernt. Nr. 4690. Geh. 20 Pf., in Leinen 60 Pf.

Ludwig Tieck
Musikalische Leiden und Freuden. Novelle. Nr. 1925. Geh. 20 Pf.

E. Wichert
Eine Geige. Nr. 1370. Geh. 20 Pf., in Pergamentk. geb. 30, in Lein. 60 Pf.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen

---

2 gute Bücher

Felix Draeseke

Der gebundene Stil

Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge.

2 Bände je M. 5.—, gebund. je M. 6.—

Der eben verstorbene Meister ist ein Freund Wagner's und Liszt's gewesen, aber auch einer der besten Klassizisten, und das verleiht seinem Lehrgange jene Universalität, die nicht starre Regeln noch unbändige Freiheit will, sondern mit echt künstlerischem Griff aus allen Epochen das Schönste und Beste nimmt und damit die Gewähr des Erfolges bietet.

Carl Pieper

Anleitung zum Kontrapunktieren

Praktisches Aufgabenbuch mit vielen Beispielen.

M. 3.—, gebunden M. 4.—

Als Hauptregel für den Unterricht bezeichnet der Verfasser: „Nicht viel reden, aber viel schreiben, spielen und hören". Nur ein eminenter Praktiker und Pädagoge konnte eine so zielbewußte und sichere Konzentration des Stoffes wagen, die dem jungen Komponisten nur das bietet, was er wirklich braucht und ihn so unmittelbar zum Ziele führt.

Verlag Louis Oertel, Hannover

Verlangen Sie bitte kostenlos!

Album von 100 Violinstücken
nach der Schwierigkeit geordnet.

Führer durch den Klavierunterricht.

Album von 64 Klavierstücken
für Unterricht und Vortrag.

Bosworth & Co., Leipzig

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.

Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle **Frankfurt a. M.,** Humboldtstrasse 19.

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43.
Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

J. Schuberth & Co., Leipzig

Soeben erschienen! **Aug. Stradal**

Bearbeitungen für Pianoforte à 2 ms.

Franz Schubert, Symphonie C dur 4 Mk.
„ „ „ H moll 2 „
J. S. Bach, Konzert (D moll) für ein Klavier mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Continuo . . . . . 2.50 Mk.
J. S. Bach, Konzert (F moll) für ein Klavier mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Continuo . . . . . 2.50 Mk.
W. Friedemann Bach, Sinfonia (D moll) per due Traversi, due Violini, Viola und Basso . . . . 1.75 Mk.

Musikaliendruckerei W. Benicke

Leipzig-Reudnitz, Rathausstrasse 42

empfiehlt sich zur Herstellung von Musikalien in jeder :: gewünschten Ausstattung zu billigsten Preisen ::

Notenstich-Autographie, Lithographie-Steindruck etc.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 14

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.
— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 3. April 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

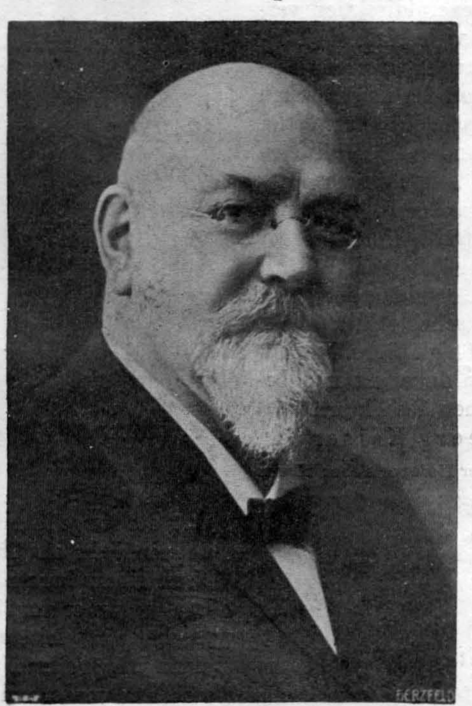
Adolf Hagen

Zu seinem Abschied als kgl. sächs. Hofkapellmeister

Mit grossem Bedauern sehen die Dresdner Musikfreunde Adolf Hagen, eine der sichersten Stützen des königlichen Opernhauses, von seinem Amte zurücktreten. Hoffentlich verwendet er die Musse dazu, seine gewiss sehr eigenartigen Erfahrungen als königl. Kapellmeister zu Papier zu bringen. Noch lange wird man ihn zum mindesten im Gedächtnis behalten als den besten Dresdner Dirigenten der neunten Sinfonie von Beethoven und der Opern und Sinfonien von Mozart. Nicht minder aber als einen der ganz seltenen modernen Kapellmeister, man kann fast behaupten sagenhaften Kapellmeister, die, inmitten einer Zeit mätzchenhafter Schauspiel-Taktiererei, jeden Humbug und jede Reklame verschmäht haben.

Unser Dresdner Mitarbeiter schreibt uns:

Der Vater Johann Baptist Hagen war Opernkapellmeister, und so steckte dem Jungen, der am 4. September 1851 zu Bremen das Licht der Welt erblickt hatte, ein musikalischer Funke im Blute. Es ergab sich bald, dass die Neigung zum Theater, die brennende Lust, auch wie der Vater am Dirigentenpult über das Orchester zu gebieten, in ihm unwiderstehlich wuchs. Im Wiesbadener Hoftheater genoss der Knabe seine ersten Operneindrücke. Dass das Klavierspiel für einen Kapellmeister in spe ein treffliches Mittel zum Zweck sei, hat der Vater ihm wohl besonders dargelegt. Mit zwölf Jahren konzertierte Adolf Hagen bereits als Pianist öffentlich mit Glück, und mit fünfzehn ward er Violinist im Wiesbadener Hoforchester. In dieser Stellung konnte er nun als Praktiker seine Kenntnis der Opernweltliteratur gründlich bereichern. Aber die Sehnsucht nach regelrechter Dirigententätigkeit verliess ihn nicht, sondern bewog ihn sehr frühe, wenigstens die Leitung einiger Chöre und Musikvereine zu übernehmen.




Adolf Hagen

Zugleich versuchte sich Hagen zeitig in der Komposition. Er schrieb noch in Wiesbaden mehrere Konzertouvertüren, die in ihrer Melodik und geschickten Instrumentierung recht gefielen. Festmärsche und andere instrumentale Schöpfungen kleineren Genres kamen später hinzu. Schliesslich aber nahm Hagen auch die Vertonung von Operntexten heiteren Inhalts in Angriff, und auch damit hatte er nach damaligen Berichten entschieden Glück. Sowohl die einaktige Operette „Schwarznäschen", wie die später mit dem Titel „Grétry" versehene komische Oper „Zwei Komponisten oder ein Schäferspiel in Versailles" wurden wiederholt mit Beifall aufgeführt. Für die komische Gattung und die leicht geschürzte Konversation soll der musikalische Autor darin besondere Befähigung gezeigt haben. Seine kompositorische Arbeit aber trat nach und nach, für die Öffentlichkeit wenigstens, in den Hintergrund.

Dem jungen Künstler gelang es rasch, als Dirigent festen Boden zu gewinnen. Im Jahre 1872 ging Hagen als Chor- und Musikdirektor an das Danziger, bald darauf an das Bremer Stadttheater. 1877 wurde er als erster Kapellmeister nach Freiburg i. Br. engagiert, und zwei Jahre später trat er neben Josef Sucher unter Pollinis Direktion in den Verband des Hamburger Stadttheaters. Vier Jahre blieb er hier, für seine Leistungen Verständnis und Würdigung findend. Vorübergehend war Hagen dann am Interimstheater zu Riga tätig, bis ihn sich die Dresdner Hofoper 1883 zum Ersatz Franz Wüllners holte.

Damit ward wohl eine geheime Sehnsucht des jungen Dirigenten erfüllt, der nun an einem mit glänzenden Mitteln ausgestatteten Kunstinstitute in angesehener Stellung wirken durfte. Dass ihm in der stattlichen Reihe von dreissig Dienstjahren mancherlei Enttäuschungen nicht gespart wurden, lag sowohl an den besonderen Verhältnissen, unter denen er zu wirken hatte, wie vielleicht auch ein wenig

an seiner eigenen Persönlichkeit, deren hervortretende Züge Aufrichtigkeit und eine fast zu grosse Bescheidenheit sind.

Als Operndirigent besitzt Hagen hervorragende Eigenschaften. Da ist zunächst seine überlegene, durch kein zufälliges Vorkommnis irgendwie störbare Ruhe, die das Resultat einer vollkommenen Beherrschung der jeweilig vorliegenden Partitur ist. Keinerlei Nervosität kann daher das Verhältnis des Dirigenten Hagen zu den Sängern trüben. War je ein „Gast auf Engagement", ein Debütant oder ein Anfänger, den man in einer grösseren Partie versuchen wollte, musikalisch noch so unsicher: die Ruhe und Sicherheit Hagens liess ihn ohne derberen Unfall schliesslich noch glücklich zum Ziele gelangen. Hagen war bei derartigen gefahrvollen Anlässen stets ein vielgesuchter, kernfester Steuermann. Er war auch in noch anderer Beziehung ein väterlicher Freund der Künstler auf und vor der Bühne: nämlich als Merker etwa vorgekommener Fehler. Sein irgendeine geringe Unstimmigkeit halb bemitleidender und halb vorwurfsvoller Blick hatte für denjenigen, der sein Anlass war, manchen Ansporn zu grösserer Aufmerksamkeit. Und schliesslich betätigte Hagen einen sehr feinen Musiksinn, der namentlich bei der Vermittlung klassischer Musik sein Genügen fand. Weit über dreitausendmal hat Hagen im Dresdner Opernhause die Vorstellungen zu leiten gehabt, mehr als hundert verschiedene Werke hat er dort dirigiert. Und in den Sinfoniekonzerten, die die Königl. musikalische Kapelle und die Königl. Generaldirektion veranstaltet haben, hat er ausserdem noch viele Male als Dirigent seines Amtes gewaltet, viele Jahre als einziger Vermittler der Neunten Beethovens. Auch in der katholischen Hofkirche war Hagen lange Jahre der ständige Vermittler weihevoller Töne aus der klassischen und nachklassischen Zeit. Wollen wir seine Bedeutung für das letzte Menschenalter Dresdner Musik- und Konzertgeschichte voll einschätzen, so darf seine Wirksamkeit als artistischer Direktor des Königl. Konservatoriums (von 1884—90) und als Dirigent der Dreyssigschen Singakademie nicht unerwähnt bleiben. Jn voller kräftiger Gesundheit scheidet der 61jährige Adolf Hagen von seinem Amte als königl. sächs. Kapellmeister, mit mannigfachen hohen Orden dekoriert und begleitet von der Achtung des musikalischen Publikums.

Dr. Georg Kaiser

Über Hagens Abschiedsvorstellung in der Hofoper siehe: Kreuz und Quer.



Hans Richter

Zu seinem 70. Geburtstage

Eine der sympathischsten Gestalten, die noch aus Wagners Schule in die Gegenwart hereinragen, feiert am 4. April seinen 70. Geburtstag. Diejenigen jüngeren Musiker, die noch nie in Bayreuth waren, werden in Deutschland seine Bedeutung als Dirigent schwerlich haben würdigen können, da sein Hauptwirkungskreis seit langen Jahren England und da besonders Manchester, London und Birmingham war. Es sind deren nicht wenige, und ihnen soll in beifolgenden wenigen Zeilen die Persönlichkeit Richters in erster Linie nahezubringen versucht werden.

Schon die Wiege Richters stand insofern gewissermassen auf musikalischem Boden, als sein Vater, der selbst einer alten Musikerfamilie entstammte, Domkapellmeister und Organist zu Raab in Ungarn, seine Mutter eine tüchtige Sängerin, die noch 1857 in der ersten Wiener Aufführung des Tannhäuser die Venus vermittelte, und eine geschätzte Gesanglehrerin war. Bereits mit etwa zehn Jahren war der Knabe imstande, das Klavier in einem Hummelschen Quintett öffentlich zu spielen. Nachdem er 1853 seinen Vater verloren hatte, kam er als Chorknabe in der Wiener Hofkapelle unter, absolvierte das Untergymnasium im Löwenburgschen Konvikt und trat 1860 ins Wiener Konservatorium ein, wo er fünf Jahre lang den Unterricht im Klavier-, Violin- und Waldhornspiel owie in der Theorie (bei Simon Sechter) genoss. Nebenbei war er mehrere Jahre als Mitglied des Kärntnertor-Orchesters tätig.

Als im Jahre 1866 Richard Wagner in Triebschen bei Luzern eines verlässlichen Musikers bedurfte, um die Partitur der Meistersinger für den Stich kopieren zu lassen, schickte ihm der Hofkapellmeister Esser in Wien den jungen Richter. Von Triebschen aus, wo er ein Jahr geweilt hatte,



Hans Richter

ging der junge Musiker, von Bülow und Wagner empfohlen, auf ein Jahr als Chordirektor an die Münchener Hofoper. Nach einem kurzen Aufenthalt in Paris ging er 1870 nach Brüssel, wo er am 22. März die erste dortige Aufführung des „Lohengrin" leitete, die ihm als Wagnerdirigenten sofort einen klangvollen Namen verschaffte. Noch im selben Jahre weilte er wieder bei Wagner und bereitete den Nibelungenring für den Stich vor. Vom nächsten Jahre ab war er erster Kapellmeister am Nationaltheater in Pest, wurde aber im Jahre 1875 nach erfolgreicher Leitung eines Orchesterkonzertes als Nachfolger Otto Dessoffs zum Hofkapellmeister und Dirigenten der Philharmonie in Wien ernannt, bis er 1897 zum Leiter der früheren Halléschen Konzerte in Manchester berufen wurde, wo er bis 1911 erspriesslich wirkte.

Zu dem bedeutenden Ruf, den er in England als Dirigent besitzt, legte er schon in früheren Jahren den Grund: Bereits seit 1877 leitete er, mit Wagner darin abwechselnd, die Londoner Wagnerkonzerte, und bereits zwei Jahre später wurden für ihn die Londoner Orchestral Festival

Concerts eingerichtet, die bald darauf ihm zu Ehren Richterkonzerte genannt wurden. Seine Aufführungen Beethovenscher Sinfonien in diesen Konzerten wurden geradezu als vorbildlich hingestellt. Ausser in London und Manchester war er als Dirigent der Musikfeste in Birmingham sowie der Festspiele in Bayreuth tätig.

Was dem Dirigenten Richter so sehr zu statten kommt, ist vor allem die Vielseitigkeit und Gründlichkeit seiner Kenntnisse, die sich, wie erwähnt, praktisch nicht nur aufs Klavier, sondern auch auf die Violine und das Waldhorn erstreckte. Er weiss denn gerade aus dem Blech einen Wohllaut und Fülle herauszulocken wie kaum ein andrer. Seine Art des Dirigierens ist ruhig und sachlich, daher allem Pultvirtuosentum, das die eigene Person vor das Kunstwerk stellt, abhold. Jede Bewegung, auch die der linken Hand, ist ihm innere Notwendigkeit. Man hat überhaupt ungefähr gesagt, seine Rechte schlage nur den Takt, seine Linke und sein Auge seien die geistigen und seelischen Führer des Kunstwerks.

Vor etwa zwei Jahren trat er von seiner regelmässigen Tätigkeit in Manchester zurück, wie es hiess, aus Gesundheitsrücksichten. Nur mit schwerem Herzen haben ihn die Engländer ziehen lassen. Hatte er doch als der bedeutendste Dirigent zu gelten, den das Land damals beherbergte, und wie hoch er drüben allgemein geschätzt war, geht daraus hervor, dass er bereits 1885 von der Oxforder Universität den selten verliehenen Dr. mus. erhielt und dass man am 3. Juni 1907 zur Feier seines dreissigjährigen Wirkens in England ein Ehrenkonzert in London veranstaltete. Kein Wunder, dass auch Richter an England hängt, und dass er sich hin und wieder bereit finden lässt, im Londoner Covent Garden Wagnersche Musikdramen zu leiten. Aber auch uns ist er noch nicht und auch hoffentlich noch recht lange nicht verloren. Konnten uns doch die, die das vorletzte und das letzte Jahr nach Bayreuth, seinem dauernden Aufenthalt, pilgerten, jegliche Befürchtung für ihn zunichte machen und berichten, dass dieser Hans Sachs unter den Bayreuther Dirigenten seinen Beruf in alter ungebrochener Kraft versehen konnte. —n—



Kunst und Zeit*)

(Tagebuchblätter)

Von **Georg Gräner**

I. Die Kunst des Übergangs

Die Frage scheint anfangs etwas schmächtig: Sollen beim Vortrag einer Beethovensonate nach jedem Satz Pausen gemacht werden oder nicht? —

Die Klaviervirtuosen haben sich gewöhnt, diese Frage als völlig erledigt zu betrachten. Kaum haben sie den Schlussakkord eines Satzes angeschlagen, so stürzen sie sich mit nervöser Wut auf den folgenden Satz. Als hinge Unermessliches davon ab, die Sätze so schnell wie möglich aufeinander folgen zu lassen. Ihre Begründung dieser Eilfertigkeit ist mir nicht unbekannt. Damit die Stimmung durch das Getöse des Beifallklatschens nicht gestört werde. (Sie sind des Beifalls von vornherein sicher.) Sodann: eine Beethovensonate sei — unbeschadet der Anzahl und der Verschiedenheit ihrer Sätze — ein einheitliches Kunstwerk, das durch Pausen nicht zerrissen werden darf. Die Einheit einer Beethovensonate? Sie könnte in der Fixigkeit des Vortrags möglicherweise ... nicht liegen. Was dann?

Seitdem der Abgott der Pianisten, seitdem Franz Liszt die einzelnen Sonatensätze in einem Satz zusammengedrängt hat, seitdem hat sich unter dem Haargebüsch der Virtuosen die Ansicht festgenistet, dass es veraltet und unkünstlerisch sei, auch eine Beethovensonate mit Pausen vorzutragen. Aber warum überhaupt Pausen machen an einem Konzertabend (da die Virtuosen nicht so leicht müde werden und das Publikum gern schläft)? Warum nicht sämtliche Stücke des Programms zu einem einzigen Mischmasch zusammenquirlen? Warum also doch Pausen und kein Mischmasch? (Schon ist die Frage korpulenter geworden.)

* * *

Das Schwierigste in der Komposition sind die kunstvoll ausgleichenden Übergänge von einer Stimmung zur andern. Vollendete Beispiele bietet das Orchester Richard Wagners. Und Wagner ist ein Künstler, der gerade das moderne Leben zum grandiosen Ausdruck gebracht hat. Aber das moderne Leben, wird man einwenden, ist nicht bloss ein Leben von schäumender ozeanischer Weite, sondern auch von wilder Abwechselung; wo ein Extrem mit dem andern zusammenprallt und wo es keine ausgleichenden Übergänge gibt. Und da die Kunst in innigem Zusammenhang mit dem Leben steht oder stehen soll — ist da nicht folglich die Kunst die modernste, in der es keine Übergänge gibt? ...

Guter Mann: die Kunst ist nie ein Abklatsch der äusseren Erscheinung des Lebens, nie eine Nachahmung des Chaos, der rohen Hülle der Natur. Denn Natur ist Natur und Kunst ist Kunst, sagt schon Goethe. Und der Mensch ist nur Mensch, wo er die Natur beherrscht, wo er, im umfassendsten Sinne, Künstler ist, der das Chaos geistig bewältigt und gestaltet, der ideell formt und zusammenbaut, was sich materiell in wüster Unordnung durcheinanderwälzt. Je grösser die Unordnung, desto grösser der instinktive Wunsch der Starken wie der Feinen und Reinlichen, sie auf irgendeine Weise zu bewältigen. Dieser instinktive Wunsch ist die Ursache der künstlerischen Form.... Zur menschlichen oder geistigen oder künstlerischen Tätigkeit (alles dies ist im Grunde dasselbe) gehört also auch besonders die Vermittlung der Gegensätze: der ausgleichende Übergang. Wer das nicht zum wenigsten versucht, ist weder ein wertvoller Mensch noch ein wertvoller Künstler.

* * *

In Beethoven steckt die moderne Zeit natürlich auch: die zum Chaos drängende subjektive Freiheit, die Unruhe, die Sorgen, Nöte, Freuden und Verzückungen des modernen Ich, als welches alles in seiner Musik einen wahrhaftigen, ungeschminkten Ausdruck findet. Aber — was für ein Gestalter! Seine Grösse liegt weniger in seiner wunderbaren Empfindungsfähigkeit als in der Schöpfung einer Form, welche die Empfindung so wunderbar klar macht und das Zeitlich-Zufällige zu einem Ewig-Gültigen erhebt...

In seinen Sonaten nun steht deutlich angegeben, wo der Meister Pausen zwischen den Sätzen wünschte und wo nicht. Da er nicht durchgängig Pausen anordnete oder nicht durchgängig alle Pausen verwarf, so muss dies klärlich eine gestalterische Absicht sein, einen Zweck haben. Und so ist es auch. Beethoven übte die Kunst des Übergangs. Er schrieb den Übergang von Satz zu Satz, also von Stimmung zu Stimmung, entweder in Noten aus, oder er vermittelte den Gegensatz der Stimmungen dadurch, das er keinen

*) Aus dem Konzert-Taschenbuch, 6. Jahrgang, herausgegeben vom Konzert-Bureau Emil Gutmann, Berlin.

Wechsel in der Tonart eintreten liess, so dass der Schlussakkord des einen Satzes harmonisch verändert in den Anfangsakkord des folgenden Satzes hinüberfliesst. Wo dies Beethoven jedoch nicht tat, wo er einfach Satz neben Satz, Stimmung neben Stimmung stellte, da eben müssen die Pausen den Ausgleich, den Übergang herstellen. Die Pausen gehören zum Kunstwerk genau so gut wie die Noten. Nur dass es hier an dem reproduzierenden Künstler ist, den Pausen ihre Bedeutung zu geben. Er spiele so, dass er das Publikum zu stürmischem Beifall oder — zum Schweigen hinreisst (besser zum Schweigen). Und wenn er vermag, so zu spielen, dann wird der vorgetragene Satz mit aller Macht in der Seele des Hörers nachhallen ... wie barbarisch, wollte der Spieler da sogleich einen neuen Satz beginnen, eine neue Stimmung anschlagen, die plump wie ein Stein in die alte fiele. Das Publikum muss bei solcher hastigen Praxis künstlerisch verflachen und verwildern. Das Leben sorgt reichlich für schnelle Folge und Buntheit der Eindrücke. Auch die reproduzierende Kunst soll die Folge und Buntheit der Eindrücke klären, gestalten, indem sie dem Hörer Zeit lässt, die Eindrücke aufzunehmen (und somit desto tiefer zu bewahren) und klar zu werden für neue Stimmungen. Die Reproduktion einer Beethovensonate oder der Sonate irgendeines andern Meisters, welche der Pausen nicht bedarf, wo die Meister die Pausen vorgeschrieben haben — eine solche Reproduktion ist schwach und hat kein Recht auf die Öffentlichkeit. Der echte Künstler ist, der gute Pausen zu schaffen weiss; sei im übrigen sein Programm so bunt wie das Leben unserer Zeit.

So ist die schmächtige Frage vom Anfang am Ende gross und bedeutend geworden: hinter den scheinbar harmlosen, überflüssigen Pausen steckt mancherlei. Steckt die Kunst des Übergangs; steckt künstlerische Bildung und Erziehung; steckt, last not least, ein Vertiefungsmittel für das oberflächliche öffentliche Musikleben.

II. Die Programmmusik

Die Programmmusik ist alt geworden und wankt dem Abgrund zu. Sie hat wenig geliebt und viel gesündigt. Bald wird man ihr fluchende Nachrufe schreiben...

Wann war der Zeitpunkt in Deutschland, da sie notwendigerweise in Aktion treten musste, um die musikalische Kunst aus Finsternis und Winterfrost zu befreien, um ihr neues Leben zu geben? — Glorreich und heilig wie die Sonne war Beethoven dahingeschieden. Liess er die musikalische Welt in Dunkelheit und Kühle zurück? Mit nichten: schon brannten neue Feuer, minder gross, minder stark als das Feuer Beethovens, dennoch weithin Licht und Wärme verbreitend. Schon brannte Schubert (und erlosch freilich gleich nach Beethoven). Nördlich begannen Lichter aufzuzucken in neuen Farben. Das schwärmerisch flackernde, und wieder still träumende Schumannlicht; das feine, klare Mendelssohnlicht. Dann aber ein Schillern und Leuchten, ein flammender Farbenteppich über den Himmel hingebreitet, der allen andern Lichtern Glanz und Farbe wegblendet: Richard Wagner! Noch weiter nordwärts lagert der dunkle, starke Schein von Brahms, gegen den sich vom Süden der tiefe, festliche Glanz Bruckners heraufhebt... ein überwältigendes Schauspiel von Licht und Farbe und Lebendigkeit, das der deutschen Musik im 19. Jahrhundert. Wo war in diesem Schauspiel Zeit und Gelegenheit für die Programmmusik? Man hat uns gelehrt, dass die Instrumentalmusik nach Beethoven nicht weiterkonnte, dass just die Programmmusik es war, die sie weiterschob. Doch seht: hier glitzert und glänzt die deutsche Musik nach Beethoven an allen Enden — ohne die Programmmusik. Die Programmmusik eine notwendige Stütze — und nichts vorhanden, das gestützt werden müsste? Wie, du lieber Himmel, reimt sich das? Ach, es hat viele Irrlehrer gegeben! Das ist die Sünde der Programmmusik: dass sie Irrlehrer und Kunstschwindler zeugte.

Bald wird man ihr fluchende Nachrufe schreiben...

* * *

Auszuführen wäre darin etwa folgendes:

1. Dass die Programmmusik als die extensive Musik, die sie ist, ein Verwirrungsmoment und ein Hemmschuh für die Entwicklung der intensiven deutschen Musik gewesen sei. Denn warum hat Brahms beispielshalber, dieser starke, originelle Musiker so peinlich an der traditionellen, der sogenannten klassischen Form festgehalten? Nicht ausschliesslich, aber doch zum grössten Teil deshalb, um den wüsten, musikalisch-unorganischen Formenorgien der Programmmusik desto sicherer trotzen zu können. Wer weiss, um wie viel Brahms weiter gekommen wäre ohne die traditionellen Formen und ohne die Programmmusik? Brahms und vielleicht selbst Geringere?

2. Dass die Programmmusik eine Taschenspielerkunst sei, die da, wo Musik und Form versagen, das Programm vorschiebt; die das musikalisch Nichtgekonnte literarisch verhüllt. — Ihr fehlt das die Gefühle tragende und musikalisch ordnende Formengerüst. Denn das Wesen der Programmmusik ist nicht: Umformung einer dichterischen Idee in ein musikalisch-organisches Kunstwerk (sie wäre dann keine Programmmusik mehr), sondern: Imitation einer Dichtung oder selbst äusserer Vorgänge durch Töne. So dass das Knochengerüst, eben die Form, ausserhalb eines programmmatischen Musikstückes liegt, nämlich in der Dichtung oder in dem äusseren Vorgang; wodurch das Stück selbst gleichsam nur wie eine wabbelige, unförmige Fleischmasse erscheint. Ein ästhetisches Ekel.

3. Dass die Programmmusik, infolge ihrer ‚Freiheit', welche lediglich die Abwesenheit irgendeiner mit Notwendigkeit aus sich selbst entwickelten Form bedeutet — der Willkür alle Türen öffnete und somit spielerische Orchestervirtuosen und Strohköpfe anzog. Da ihrer beständig die Mehrzahl ist, machte sich die Programmmusik breit und wurde zur Mode, die ernsten Musikern Licht und Luft nahm.

4. Dass uns die Programmmusik den dicken Farbenbrei der Riesenorchester schenkte.

5. Dass sie, kurz und gut, die roheste und materiellste unter den musikalischen Künsten und unserer Zeit nicht würdig sei.

(Es gibt Ausnahmen: einiges Individuelle von Liszt oder von Richard Strauss stellt eine Abweichung vom Typus: ‚Programmmusik' dar. Strauss, so scheint es, hat sich endgültig emporgearbeitet aus programmatischen Niederungen.)

III. Die zersplitterte Gegenwart

Zum Lachen sind die, so da jammern über die gegenwärtige Zersplitterung in musikalischen Dingen. Denn sie seufzen zugleich nach einem einheitlichen Schönheitsideal, nach einem allgemein gültigen ästhetischen Kanon, welcher der individuellen Selbstherrlichkeit Wege und Grenzen weise. Sie seufzen nach dem einheitlichen Stil in der modernen Musikproduktion; sie wissen nicht, was sie jammern und seufzen.

In unserer Zeit herrscht das Besondere, in andern Zeiten herrscht das Allgemeine. Zieht man das eine dem andern vor, so ist das Sache des persönlichen Geschmacks. Vorzüge liessen sich wohl hüben wie drüben finden. Inzwischen scheint es unmöglich, nach unparteiischer Betrachtung der Tatsachen, sich ausschliesslich für das eine oder das andere zu entscheiden. Versuchen wir lieber, zu unterscheiden.

Das Allgemeine liefert die einfachen Grundzüge dessen, was vielen Schichten der Menschheit zu irgendeiner Zeit gemeinsam ist und was man (seit Richard Wagner besonders) sehr uneigentlich das Reinmenschliche nennt. Es kann stark sein, wie zur Zeit der Gotik; es kann zierlich sein, wie zur Zeit des Rokoko. Aber an Kunstwerken aus solchen Perioden haben wir nur ein stilistisches ud gerade kein menschliches Interesse, gewinnen wir nur die Lust zur Betrachtung, nicht die Lust zum Leben. Sie haben keinen Einzelwert für uns, diese Werke, sondern gewissermassen nur einen Massenwert, weil sie alle vom selben, gleichgearteten Zeitstiel umfangen sind. Stil ist: Verallgemeinerung. Und Verallgemeinerung ist: Abschleifung; Abschleifung aller Kanten und Ecken und Besonderheiten. Je grösser also die Verallgemeinerung, die Stilisierung heisst das, umso glatter und leerer das einzelne Kunstwerk, um so innerlich gleichgültiger, um so kälter, objektiver. Wem dies — ‚Schönheit' dünkt....

Dagegen werden wir finden, dass uns an Werken grosser, selbständiger Künstler das Besondere weit mehr interessiert als das Allgemeine. Das Besondere, Tiefe, Intime, Persönliche, das durch die Schale dieser Werke bricht, fasziniert uns, verstärkt und erhöht unser Leben. Wir fühlen, dass diese Werke einzigartig und über alle Begriffe kostbar sind, so nur einmal vorhanden, so nie mehr wiederkehren; und deshalb nie veralten können. En masse geboten, würden uns solche Werke erdrücken, während uns die stilisierten Werke höchstens en masse etwas bedeuten können. — Eine Reihe von Besonderheiten freilich macht noch kein Kunstwerk; das Kunstwerk braucht des Stils. Das Besondere reizt aber auch besonders die unbesonderen Menschen zur Nachahmung. Es verführt zur Affektation, ja zur Charlatanerie. Das Besondere zum einzigen Schönheitsideal zu erheben, wäre infolgedessen so falsch, wie nur das Allgemeine als einziges Schönheitsideal gelten zu lassen.

Es bleibt ein Drittes als Höchstes, Vollkommenes.

Dem Individualismus steht mit gleicher Stärke der Sozialismus heute gegenüber. Wohl von je waren diese beiden Lebensformen gleichzeitig vorhanden; nur dass bald die eine, bald die andere Form überwog. Heute aber sind sie einander ebenbürtig. Werden sie sich einander durchdringen und versöhnen? Vielleicht ist das im praktischen Leben unmöglich. Vielleicht werden hier die Ansprüche des Einzelnen mit den Ansprüchen des Ganzen ewig im Widerstreit fortleben. Was im Leben unmöglich erscheint, in der Kunst ist es möglich; denn es ist bereits geschehen. In Bachs und Beethovens Kunst hat sich die Verschmelzung zwischen dem Individualismus und dem Sozialismus: zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen: zwischen Wahrheit und Stil (oder Form): zwischen dem Komplizierten und Einfachen vollzogen. Es ist und bleibt das Höchste, das Erstrebenswerteste für alle Künstler aller Zeiten.

Allerdings hatte es Bach wie Beethoven insofern leichter als ein heutiges Genie, weil sie ihre Form bereits vorfanden, ihre Form, die jetzt im Zerbröckeln begriffen und für einen modernen Genius nicht mehr brauchbar ist. Der moderne Genius muss sich auch seine Form, seinen Stil erst noch erschaffen. Das ist der Mangel unserer individualitätssüchtigen Zeit, dass sie die grossen typischen Formen zerstörte und es daher dem Genie ungeheuer erschwert, das Höchste zu vollenden. Andrerseits bietet die zersplitterte Gegenwart ein Schauspiel von gewaltiger Fülle und Anstrengung, wo jeder auf eigene Faust, nur sich selbst vertrauend und von allen überkommenen Hilfsmitteln verlassen, neue Wege zur Höhe sucht. Wahrhaft frei und ungeheuer gross ist, wer diese unsere wilde Zeit besteht.

Im Grunde jedoch ist auch das Schaffen des heutigen Genies und überhaupt des ernsten Künstlers ein Ringen mit dem alten, ewig neuen Kunstgott Bachs und Beethovens. Um es zu wiederholen: ein Ringen. Nicht bloss beten soll man zu diesem Kunstgott, wie die Orthodoxen und Formalisten, sondern mit ihm ringen; mit ihm ringen — um seinen Segen.

Und so erscheint mir als der Weisheit letzter Schluss: Jeder sei ein Beethoven auf seine Art und nach Massgabe seines Talents; aber er sei's.



Das musikalische Leben in Christiania*)

Von **Christian Sinding**

Im nächsten Jahre wird Norwegen sein hundertjähriges Jubiläum als unabhängiger Staat feiern. Bis 1814 war Norwegen mit Dänemark vereinigt und in politischer wie in geistiger Beziehung von Dänemark vollständig abhängig. Deswegen wurden nicht nur alle bedeutenden geistigen Erzeugnisse, sondern auch die Urheber derselben von Dänemark einfach annektiert. Die beiden grossen Dichter Ludwig Holberg und Johann Hermann Wessel z. B. sind der allgemeinen Auffasung nach als Dänen zu betrachten und ihre Werke werden der dänischen Literatur zugezählt. Es hat daher einen natürlichen Grund, wenn das Kunstleben in Christiania, im Gegensatz zu den beiden anderen skandinavischen Hauptstädten Kopenhagen und Stockholm, auf keinen alten Traditionen ruht. Ob das zu bedauern ist, scheint eine überflüssige Frage. Denn auch dem neuen, unabhängigen Boden sind hervorragende Männer der Wissenschaft, wie der Mathematiker Abel, und auch bedeutende Dichter, wie Wergeland und Welhaven, entwachsen. Auch die Malerei hatte in jener Zeit bedeutende Repräsentanten. Nur die Theaterkunst, die von dänischen Schauspielern gepflegt wurde, und die Musik schienen auf nationalem Boden nicht recht blühen zu wollen. Ein einziger Künstler nur, Ole Buhl, hat Glanz über diese Zeit gebreitet. Er hat sich auch dadurch grosse Verdienste erworben, dass er in Bergen die erste nationale Bühne gründete, von der später viele ausgezeichnete Künstler ausgingen.

Die Orchesterverhältnisse in Christiania waren lange sehr primitiv. Erst in den fünfziger Jahren wurden Orchesterkonzerte von der deutschen Gesellschaft „Harzverein" veranstaltet. Wie gross dieses Orchester und von welcher Art die aufgeführte Musik war, ist mir unbekannt. Gute Geschäfte hat aber der „Harzverein" kaum gemacht, denn er wurde bald aufgelöst. Doch blieben viele Mitglieder desselben für immer in Norwegen, einige als Musikalienhändler, die meisten aber als Orchester-Musiker. Diese bildeten den

*) Aus dem Konzert-Taschenbuch, 6. Jahrgang, herausgegeben vom Konzert-Bureau Emil Gutmann, Berlin.

Kern des späteren Orchesters und haben tatsächlich einen grossen Anteil an der Entwicklung der folgenden Jahre. Der letzte von ihnen, ein sehr sympathischer alter Herr, ist erst im vorigen Jahre verstorben. Mit echt deutschem Ernst und eifriger Pflichterfüllung strich er bis ins hohe Alter unverdrossen die Bassgeige. Alle diese Herren waren sehr liebenswürdig, obwohl ihnen das Leben wahrhaftig nicht zu leicht gemacht wurde. Sie waren immer bereit, das Lustige und Leichte herauszufinden, wo es nur zu finden war.

Ein lebhafteres Musikleben begann erst, als der verstorbene Edvard Grieg die Leitung der Konzerte des — wenn ich nicht irre — von ihm gegründeten Musikvereins übernahm. Es wurden hier grössere symphonische und vokale Werke aufgeführt. Ihren Höhepunkt erreichten aber diese Konzerte erst, als Johann Svendsen nach mehrjährigen Reisen im Auslande in die Heimat zurückkehrte und an die Spitze gestellt wurde. Er stand damals in der Blüte seiner Kraft und war voll jugendlicher Begeisterung und Energie. Dank seiner eminenten Fähigkeit als Dirigent vermochte er das Orchester zu grosser Leistungsfähigkeit heranzubilden und dadurch bei dem Publikum ein bis dahin nie dagewesenes Interesse zu erwecken. Es war eine goldene Zeit. Johann Svendsen war von einem stark patriotischen Gefühl beseelt und wollte das Seinige zur Hebung der heimatlichen Kultur beitragen. Viele Jahre hindurch hielt er auf seinem Posten als treuer Kämpfer aus, aber auch er konnte auf die Dauer nicht nur von idealen Bestrebungen leben. Zuletzt wurde er gezwungen, das Vaterland zu verlassen, um Fremden seine grosse Kunst zur Verfügung zu stellen. Er nahm einen Ruf als erster Kapellmeister der kgl. Oper in Kopenhagen an und wirkte dort 25 Jahre lang mit grossem Erfolge. Für das Musikleben in Christiania war Svendsens Fortgang ein unersetzlicher Verlust. Es war eine nie zu verzeihende Nationalsünde, dass man ihn gehen liess. Es war ein atavistischer Rückfall ins 18. Jahrhundert. Doch haben ihn die Dänen nicht vollständig annektieren können, seine Asche ruht in heimatlichem Boden.

Die Arbeit Svendsens war aber nicht vergeblich gewesen, eine Fortsetzung wurde notwendig. Unter der Leitung verschiedener Dirigenten hat sich ein schönes Orchester gebildet, zusammengestellt von Künstlern, die sämtlich von dem Wunsche beseelt sind, ihr Bestes geben zu wollen.

Eine ständige Oper existiert in Christiania nicht. Doch werden im Nationaltheater nicht selten Opernvorstellungen mit gutem Gelingen gegeben. Hat man sich doch in letzter Zeit sogar an Lohengrin gewagt. Über die Bedeutung dieser Vorstellungen kann ich mir aber eine persönliche Meinungsäusserung nicht erlauben, weil ich zu selten Gelegenheit hatte, ihnen beizuwohnen. Wenn aber der Leiter sie gelegentlich selbst als ein ‚Opernkind' bezeichnet hat, dürfte das vielleicht zutreffend sein.

Von den Schauspielern wird die Oper meistens mit bösen Augen angesehen. Das Nationaltheater ist nämlich als Sprechbühne gegründet und gebaut, und die Schauspieler betrachten diesen Kunsttempel daher gewissermassen als ihr Eigentum und die Oper als einen unwillkommenen Eindringling. Trotzdem in jeder Saison ausser den Opernvorstellungen auch eine Reihe Sinfoniekonzerte im Theater gegeben werden, ist es kaum eine würdige Aufgabe für ein gutes Orchester, allabendlich Zwischenaktmusik von oft zweifelhaftem Werte und in ebenso zweifelhafter Verbindung mit dem gerade aufgeführten Stück zu spielen. Das gute Orchester könnte eine bessere Aufgabe finden. Es gehört aber dem Theater, und dadurch wird auch zum Teil der private musikalische Unternehmungsgeist gelähmt. Sehr wünschenswert wäre ein ständiges, von dem Theater unabhängiges Symphonieorchester, und dahin wird es schliesslich wohl auch kommen.

Im ganzen herrscht in Christiania ein reges Musikleben. Es existieren mehrere Chorvereinigungen, die zum Teil grosse Werke aufführen. Es werden auch sehr viele Solistenkonzerte veranstaltet. Viele der besten europäischen Künstler kommen ebenfalls in jeder Saison nach Norwegen, und es muss wohl seinen Grund haben, wenn die meisten von ihnen so oft wiederkehren. Auch Orchesterdirigenten haben sich in dieses nördliche Gebiet hinaufgewagt. Oscar Fried und Hausegger waren wiederholt in Christiania als Gastdirigenten im Musikverein und haben sich Lorbeeren errungen.

Nur die Kammermusik hat bisher ein kümmerliches Dasein geführt. Diese Gattung hat nie heimatlichen Boden finden können. Dass aber auch die Kammermusik in Christiania Freunde besitzt, beweisen die Erfolge der verschiedenen ausländischen Quartettgenossenschaften, die die Stadt besucht haben, deutlich genug. Allerdings haben die einheimischen Quartette sich mit den fremden Kammermusik-Vereinigungen kaum messen können, aber hoffentlich wird auch das noch kommen.

Überhaupt ist bei uns so vieles erst im Werden und das Kommende wird nicht von der Last akademischer Überlieferungen erdrückt. Man begegnet vielmehr einer gesunden naiven Empfänglichkeit und einer Dankbarkeit für das Gegebene, die dem Künstler oft die grösste Befriedigung schenkt und die ihn ermuntert, auf seinem Wege weiterzuschreiten.



„Das Spielwerk und die Prinzessin"*

Ein dramatisches Märchen in einem Vorspiel und zwei Aufzügen von Franz Schreker

Uraufführung in der Wiener Hofoper am 15. März 1913

Irren wir nicht, so kommt irgendwo bei Grimm oder sonst im deutschen Sagenkreise die Geschichte von einer schönen Prinzessin vor, deren langjähriger Trübsinn durch das herrliche Flötenspiel eines Wanderburschen geheilt wird, womit der letztere zum Dank Herz und Hand der Erlösten gewinnt und am Ende gar König wird.

Diesen alten Märchenstoff hat sich nun Franz Schreker, der ruhmgekrönte Wort- und Tondichter des „Fernen Klanges", für seine neue musikalische Bühnenschöpfung folgendermaßen zurecht gelegt.

Ort der Handlung: Gegend in der Nähe einer mittelalterlichen Stadt. Meister Florian hat ein wunderbares Spielwerk erzeugt, dessen berückende Töne in der Menschheit alle guten und edlen Gefühle erwecken. Seltsamer Weise erklingt das Spielwerk aber nur dann, wenn dazu der jugendliche Sohn des Erzeugers auf seiner Geige aufstreicht. Leider dauert aber die reine, veredelnde Wirkung der geheimnisvollen Pfeifen und Saiten nicht lange. Ein heimtückischer Kerl, Wolf, pfuscht als Gehilfe Meister Florians in den Mechanismus hinein, worauf demselben die bösesten, sündigsten Lüste erregende Klänge entströmen. Schlag auf Schlag zeigt sich ihre diabolische Wirkung: Wolf verführt das Eheweib Florians, des Meisters Sohn aber die durch dessen Geigentöne und das zauberhafte Spielwerk unwiderstehlich herangelockte Königstochter. Dem doppelten bösen Beispiel folgend verbreitet sich allgemeine Verderbnis im Lande. Da weiß sich Meister Florian nicht anders zu helfen, als indem er sowohl Gattin als Sohn verstößt. Aber von dem Augenblick an, als letzterer mit seiner

*) Klavierauszug und Textbuch erschienen im Verlage der Universal-Edition (Leipzig und Wien).

Geige fortgezogen, will das Spielwerk durchaus nicht mehr klingen. Darob verfällt die Prinzessin in schwersten Trübsinn und das dauert zehn Jahre lang, während welcher Zeit sich die berühmtesten Musiker, Mechaniker usw. vergebens anstrengten, das Spielwerk doch wieder zum Klingen zu bringen. Und als es nun endlich zu aller höchstem Erstaunen doch wieder erklingt: wer hat das Wunder vollbracht? Ein wandernder Handwerksbursch mit seinem allerdings unvergleichlichen Flötenspiel. Die Prinzessin, die sich bis dahin in erotischer Sehnsucht nach den aufregenden Klängen des Spielwerkes förmlich verzehrte, reicht nun — des verschollenen Jugendgeliebten völlig vergessend — ihrem neuen Erlöser beseligt die Hand und schreitet mit ihm stolz die Höhe zum Königspalast hinan.

Inzwischen ist — und zwar ganz kurz vorher — Meister Florians verlorner Sohn, auf der Strasse tot aufgefunden, von vier Männern auf einer Bahre in des Alten Hütte gebracht worden, nachdem sein nun auch wieder auftauchendes, verstossenes Eheweib — das sich als Graben-Liese in der Gegend herumtreibt — vergebens von ihm Einlass erbeten hatte.

Und nun die Schlusskatastrophe: von dem rachsüchtigen Wolf geführt stürzt ein wilder Haufe mit Fackeln und Pechkränzen ausgerüstet, auf die Bühne. Die Hütte, welche plötzlich transparent geworden, so dass man sieht wie drinnen der tote Sohn Florians sich auf der Bahre aufrichtet und die Geige zu streichen beginnt! wird angezündet, das Spielwerk verbrennt und alles sonst darin befindliche mit ihm, nicht aber der Meister selbst, der vielmehr im Vordergrund bleibt; ihm zu Füssen, sich das Haupt verhüllend, die Liese hingesunken. Mit irrem Lächeln dem Knistern des Gebälks und dem Klang der Feuerglocken aus der Stadt lauschend, stammelt der Alte: Hört Ihr — —? Hört Ihr — —?

Während oben das Schloss zuerst im Widerschein des Brandes erglüht, dann alle möglichen anderen unheimlichen Lichteffekte ausstrahlt, um endlich in tiefster Finsternis zu versinken, stürzt das Volk auf die Knie und beschliesst mit dem reuigen Stossgebet:

> O Herr, wir wissen
> nicht aus, noch ein —
> sei uns gnädig
> in unsern Sünden!

— etwas problematisch das Märchendrama.

Was mit dem Wanderburschen und der Prinzessin weiter geschieht, bleibt unaufgeklärt. Nach den letzten Zeilen ihres wonneschmerzlichen Zwiegesanges beim Gang ins Schloss hinauf, muss man annehmen, dass auch sie sich ihres jungen Eheglückes nicht lange erfreuen werden, ja dass sie schon am nächsten Morgen der Tod ereilen wird.

Und die Musik zu der erzählten Schauergeschichte? Handelte es sich dabei wirklich nur um ein Märchenspiel, so erschien hierfür — die allzu schwül-exotischen Partien ausgenommen — eine volkstümlich-melodische Vertonung mit fein illustrierendem Orchester in der Weise Humperdincks vielleicht am meisten geeignet. Hiermit würde man aber des Autors dichterische Absichten vollständig verkennen. Schreker will nämlich die szenischen Vorgänge seines Stückes, wie er in der Vorrede zum Textbuch ausführlich darlegt, durchaus nur als symbolisch aufgefasst wissen. Unter dem „Meister" hat man sich „Gott oder die Natur" zu denken, „die in des Menschen Brust etwas Geheimnisvolles, seltsam Vibrierendes, gleichsam Tönendes gelegt, das in geisternden Harmonien sich offenbart, wenn es von der Melodie irgend einer Sehnsucht geweckt wird" (Symbolik des „Spielwerkes"). Die „Schönheit" oder auch die „Liebe" (immer eine seltsame unglückliche Doppelsymbolik!) wäre dann durch die „Prinzessin" personifiziert, das „böse Prinzip" durch den tückischen Gesellen „Wolf", der „Wecker" des Guten und Edlen durch den „Wanderburschen" — als Dichter mit der Schönheit im Bunde usw.

Leider ein schwerer Irrtum, diese neue symbolistische Auffassung von einem grossen Opernpublikum zu verlangen, das ja doch nur die leider vielfach unklar bleibenden Bühnenvorgänge als solche sieht und hört. Was da alles hineingeheimnisst, vermag sich nur ein eingeschworener Parteigänger des Dichter-Komponisten zu autosuggerieren und da nun die Wiener Schreker-Gemeinde — hauptsächlich durch den von dem hochbegabten Künstler so glänzend dirigierten „Philharmonischen Chor" vertreten — bei der Uraufführung der Novität natürlich vollzählig erschienen war, vermochte ihr frenetischer Applaus wenigstens den Anschein eines Erfolges zu retten, der aber freilich über die schroffe Ablehnung seitens der Majorität nicht hinwegtäuschen konnte.

Schrekers Musik verhält sich zur symbolischen Dichtung wesentlich nur geistvoll interpretierend und dekorativ, selbständig tritt sie fast nirgends hervor. Eine Partitur etwa nach dem Vorbilde von Debussys „Pelleas und Melisande", P. Dukas „Arianne und Blaubart", Charpentiers „Louise" — hier und da noch Wagnerscher Untergrund durchscheinend. Fast nur ein seltsames Flüstern, Glitzern, Funkeln, Schimmern, unterbrochen von hochpathetischer Deklamation und förmlichen Schrei-Akzenten, die merkwürdigsten harmonischen und Klang-Kombinationen, aber ohne plastisch-thematische Gestaltung und mit Ausschliessung fast jeder rhythmisch ausgeprägten Melodie. Solcher gleichsam hypnotisierender Stil passt nun bei der souveränen Beherrschung alles Technischen seitens des Komponisten ganz gut für einzelne Szenen, wie er denn gleich in der ersten des Vorspieles, wo vier Männer in tief dunkler Nacht, nur von einer Fackel schauerlich beleuchtet, eine Bahre zimmern und dies mit kurz abgerissenen Worten begleiten, von ergreifender Wirkung ist. Aber auf einen ganzen Abend ausgedehnt, wird das zur wahren Marter für jeden sich nach wirklich plastischer, selbständig melodischer Musik sehnenden Hörer — man weiss es ja schon von den vorbildlichen Opern Debussys und Dukas. Eine Ausnahme bildet in Schrekers Novität die grosse Szene zwischen dem Meister und dem Wanderburschen, wo der Komponist überraschend warme Herzenstöne anzuschlagen versteht. Leider, mit dem Übrigen verglichen, eine nur zu bald wieder verschwindende Oase in der Wüste. Möglicher Weise hätte sich auch die Schlussszene des Werkes reicher musikalisch entwickelt, wenn sie nicht in der Hofoper durch ungeschickte Regie gründlichst verdorben worden wäre. Da hörte man aus dem brutal realistischen Schreien der aufgeregten Volksmassen auf der Bühne kaum mehr einen Ton wirklicher Musik heraus; ein wüstes Chaos, das allmählich auch eine förmliche Entrüstung der Galeriebesucher anfachte, deren heftiges Zischen der um so leidenschaftlicher vorbrechende Monstre-Applaus der Schreker-Gemeinde vergeblich zu übertönen suchte. Seit der mir unvergesslichen ersten Aufführung der „Meistersinger" in Wien (27. Febr. 1870), an welchem Abend eine verschworene, feindliche Clique das herrliche (heute bei uns fast vergötterte!) Werk durchaus zu Falle zu bringen suchte, dürfte ein ähnlicher Skandal im Hofoperntheater kaum vorgekommen sein. Dass sich der Komponist trotzdem seinen Verehrern wiederholt „zeigen" konnte, erschien der lärmenden Opposition gegenüber wie eine Ironie.

Die Aufführung als solche war, von der verunglückten Schlussszene abgesehen, unter der energischen und zielbewussten Leitung des Kapellmeisters Reichenberger, der besonders den entscheidenden orchestralen Teil zur vollen Geltung brachte, nur zu loben. Um die allerdings wenig dankbaren Solopartien gaben sich die Damen Jeritza und Rangenberg, die Herren Miller, Weidemann und Hofbauer redliche Mühe; ein besonderes Ehrenkränzlein verdient Herr van Lier für seine wunderschönen Flötensoli. Prof. Roller hatte eine wahrhaft grossartige Haupt-Dekoration beigestellt, und die in dieser Oper besonders wichtigen Beleuchtungs-Effekte standen durchaus auf der Höhe der heute so enorm vorgeschrittenen maschinellen Technik.

Alles im allen: ein gewiss hochinteressantes, überaus geistvoll gedachtes, aber praktisch verfehltes Werk, dessen längerer Verbleib auf dem Spielplan daher wohl ausgeschlossen ist.

Prof. Dr. Th. Helm



„Frau Holde"

Ein deutsches Märchen mit Musik in fünf Bildern
von F. Oudère, Musik von E. Komauer

Uraufführung am Stadttheater in Klagenfurt am 24. Februar 1913

Die Sangesfreudigkeit der Kärntner ist berühmt. Ihr Volkslied, das in allen Tälern der Heimat singt und klingt, hat sich die Welt erobert. Umso seltsamer ist es, dass Meister der Kunstmusik so spärlich unter den Kärntnern gesät sind. Welch' Fülle von musikalischen Talenten hat dagegen die benachbarte grüne Mark hervorgebracht!

Nun trat endlich ein Kärntner mit einer Oper auf den Plan: Dr. Edwin Komauer, der künstlerische Führer des Klagenfurter Männergesangvereins. Ihm hatte es Frau Holde angetan. Wie so mancher, war auch er in den Bann der liebesfrohen, altgermanischen Göttin geraten, die Rudolf Baumbach so innig und verführerisch besungen hat. Die Fabel dieses

sangesfrohen Märlein hatte ihm F. Oudère (Deckname für Professor Franz Letschnig in Klagenfurt) geschickt in fünf Bildern zugerichtet. Dem Musiker war reichlich Gelegenheit gegeben, frische Gesellen- und Liebeslieder erschallen zu lassen und mancherlei romantischen Stimmungen Ausdruck zu geben.

Auf den Ton froher Lenzesfreudigkeit ist das erste Bild „Das Maifest" gestimmt, bei dem lockende Tanzweisen, frische Chöre, eine hübsche Ballade und ein frommes „Ave Maria" den Rahmen bilden, in dem das Liebespaar Ilse und Friedel und der böse Schultheiss erscheinen. Märchenzauber erfüllt den ganzen zweiten Aufzug „Am Holdenstein". Die Ansprache Frau Holdes an Friedel, dem eitel Geld für seinen Lobgesang bescheert wird, bildet hier einen wirksamen Höhepunkt. Im dritten Bilde steht der Verführer Schultheiss im Mittelpunkt der leidenschaftlich bewegten Handlung. Am stimmungsvollsten spricht hierauf das Bild „Der blinde Frieder", mit dem trostreichen Liebesgesang und dem feierlichen Schlussterzette an. „Johannisnacht", das letzte Bild, spielt wieder am Holdenstein. Zum Lohne für treue Liebe schenkt Frau Holde dem ob vermeintlichen Golddiebstahles geblendeten Frieder wieder das Augenlicht. Im überseligen Liebesjubel des glücklich vereinten Paares klingt das poesievolle Werk aus.

Die Musik Komauers, die sich dem Texte anschmiegend vielfach in geschlossenen Formen bewegt, ist warm und wahr empfunden. Der moderne Komponist, der Schüler der neudeutschen Schule, äussert sich weniger in der natürlich fliessenden Melodik und ungesuchten Harmonik, als in der feinsinnigen Behandlung der Leitmotive. Komauer überrascht durch die ungemein geschickte Verarbeitung der lapidaren Motive. Mit ein paar Motiven bestreitet er meisterlich die ganze Partitur, ohne eintönig zu werden! Die musikalische Deklamation der Singstimmen ist einwandfrei. Das Orchester klingt gut, könnte aber stellenweise eine kleine moderne Retouche vertragen.

Das Werk bestand seine Feuerprobe am Klagenfurter Stadttheater glänzend. Es kam bereits zu vielen Wiederholungen. Kapellmeister Robert Kurmann hatte mit dem Tondichter sorgfältige Proben gehalten. Chor und Orchester waren wesentlich durch viele leistungsfähige Kräfte der Stadt verstärkt worden. Die Solisten, darunter in erster Linie Lea Clemens (Ilse), Wanda v. Wisting (Frau Holde), Karl Stöner (Friedel) und Oswald Duffek (Schultheiss) boten ihr bestes Können. So gab es einen vollen Erfolg auf allen Linien und die Uraufführung des ersten Kärntnerischen Opernwerkes ward zum Ereignisse für Stadt und Land. Es bleibt nur der Wunsch offen, dass „Frau Holde" ihren Schöpfern auch an anderen deutschen Bühnen Glück bringen möge!

Julius Schuch

„Ländliches Liebesorakel"

Bauernkomödie in einem Akt, nach einer Schnurre von Märzroth

von R. Batka, Musik von Theodor Veidl

Uraufführung in Teplitz

Der Direktion Fanta war es zwar nicht beschieden, das Versprechen der Uraufführung einer anspruchsvolleren abendfüllenden Oper, Franz Mohaupts „Schwedennot", einzulösen, doch wartete sie noch kurz vor Saisonschluss mit einer anderen Uraufführung auf, dem Einakter „Ländliches Liebesorakel" von Theodor Veidl, Dichtung von R. Batka. Ein einfacheres und verwicklungsloseres Sujet als Märzroths Schnurre — die alte Marei gibt zwei Heiratslustigen, dem Bauer und seiner jungen Oberdirn, den Rat, um die Weihnachts-Mitternacht in den Backofen zu schauen, um dort einem alten Volksglauben gemäss die Zukunft zu erfahren; beide befolgen den Rat, erblicken und heiraten einander — kann man sich zwar kaum mehr denken, doch hat es R. Batka verstanden, dem wohl nur als kleine Studie bearbeiteten Stoff eine szenische Fassung zu geben, die ungeachtet der Dürftigkeit der Handlung zu interessieren vermag. Der Leichtbeschwingtheit des Stoffes folgend, gab Theodor Veidl bei der Vertonung dieses Textes volkstümlichen, musikalischen Gedanken, launigen und humorvollen Einfällen den Vorzug vor pathetischen, so dass nur selten durch unangebrachtes Pathos eine undramatische Inkongruenz zwischen Musik und Begebenheiten entsteht. Recht geschickt ist die Verarbeitung der so entstandenen Themen, charakteristisch namentlich die Instrumentation, ohne dass sie durch allzuviel Aufwand auf die Singstimmen drückte und wenn auch Veidl die eigene Note noch fehlt, so hat er doch fraglos ein Erstlingswerk geschaffen, das den Schluss auf erfolgreiche Weiterentwicklung berechtigt erscheinen lässt. An der Aufführung muss neben der vorzüglichen Orchesterleistung unter Kapellmeister Fritz Müller-Prem vor allem die lebensvolle Verkörperung der Oberdirn durch die ungemein vielseitige, ausgezeichnete Sopranistin Frl. Anholt hervorgehoben werden. Das Publikum bereitete den Darstellern und dem Komponisten durch mehrfache Hervorrufe einen freundlichen Erfolg.

Dr. Vinzenz Reifner



„Der Liebeskrug"

Ein musikalisches Lustspiel in 3 Aufzügen

Text von Rudolf Eckardt, Musik von Ewald Giehl

Uraufführung am 16. März im Stadtheater zu Dortmund

Eine Uraufführung ist stets ein Ereignis im gleichmässigen Pendelschlag des Bühnenrepertoirs. Doppelt ein Ereignis, wenn auch zunächst nur von lokaler Bedeutung, wenn die Autoren des neuen Werkes nicht dem Stande der Wort- und Tonpoeten angehören und dem Boden entsprossen sind, auf dem ihr Erstlingswerk das Licht der Rampe erblickt hat. Eckardt und Giehl sind im Hauptamt Juristen, im Nebenamt Jünger der holden Kunst. Es geht ihnen wie weiland Hans Sachsen, der ja auch bekanntlich war „ein Schuh — macher und Poet dazu". Eckardt hat den Stoff seines Librettos, das sich durch flüssige Sprache auszeichnet, in der Szenenfolge geschickt ist, aber in der Handlung selbst hinreichender Spannung entbehrt, der Zschokkeschen Novelle „Der Wunderkrug" entnommen. Giehl hat dazu eine Musik geschrieben, deren grösste Vorzüge: Fluss der Gedanken, Noblesse der Erfindung, fesselnde Kontrapunktik und feinsinnige, niemals den Gesang erdrückende Instrumentation sind. So ist denn dieses Lustspiel musikalisch eine Leistung, die überall mit Ehren bestehen wird. Ursprünglich allerdings ist Giehls Tonsprache nicht; sie neigt stark zu den Klassikern, namentlich Mozart, hin, hat aber doch einen in der Harmonik und im Orchesterkolorit leicht modernen Einschlag, Wagner erscheint nirgends aufdringlich; vor dem falschen aufgebauschten Pathos der Wagner-Epigonen namentlich hat sich Giehl frei zu halten gewusst. Nur in den erotischen Szenen schimmert der romantische Duft der „Meistersinger" durch. Die musikdramatische Wirkung wird durch das etwas aufdringliche Spiel mit den Leitmotiven à la Wagner auf die Dauer geschwächt; kräftigere al fresco-Linien bei einfacherer Struktur wären von stärkerer Wirkung gewesen. Dieses Überwuchern des spezifisch Musikalisch-Sinfonischen, dazu die wenig spannende Handlung — ein Krug wird nach allerlei wenig belangreichen Widerständen und Intriguen zum Heiratsvermittler — mit zu frühem Eintreten des dramatischen Höhepunktes sind die Hauptschwächen dieses musikalischen Lustspiels, das im übrigen als Erstlingswerk eine starke Talentprobe bedeutet.

Die Aufführung unter Regisseur Förster und Kapellmeister Wolfram mit den Damen Aich, Wildbrunn, den Herren Ziegler, Wildbrunn, Engelke in den Hauptrollen verriet gutes Vorstudium und gestaltete sich dementsprechend aufs anerkennenswerteste. Am Schlusse der Vorstellung wurden Dichter und Komponist wiederholt herausgerufen. Fr.



„Beatrice und Benedict" *)

Komische Oper in 2 Akten nach Shakespeares „Viel Lärm um nichts"

von Hektor Berlioz

Neubearbeitung von J. Stransky und W. Kleefeld

Erstaufführung im Leipziger Stadttheater am 27. März

Die Opern von Hektor Berlioz waren die Schmerzenskinder des französischen Meisters. Hatte er schon Mühe und Sorgen genug, seine grossen Orchester- und Chorwerke zur Anerkennung zu bringen, so blieben die Aussichten der musikdramatischen Werke bei seinen Lebzeiten und noch lange hinterher trostlos. Das lag daran, dass Berlioz, obwohl moderner

*) Klavierauszug und Textbuch im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung (Robert Linau) in Berlin.

Musiker vom reinsten Wasser, sich selber wohl geist- und gedankenreiche, aber ganz undramatische Operntexte geschrieben hat.

Wie um alle Opern von Berlioz, so hat sich Felix Mottl auch um „Beatrice und Benedict" bemüht, den Mangel aber noch fühlbarer gemacht, indem er zu der mit Dialog gedachten Oper Rezitative komponierte. Das Werk selbst ist über fünfzig Jahre alt (Uraufführung 1862 in Baden-Baden) und hat nirgends bisher festen Fuss fassen können. Da erscheint nun die vor drei Jahren (im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, in Berlin herausgekommene) Neubearbeitung von Kleefeld recht geeignet, es dem ständigen Spielplan zu erobern. Die musikalischen Umstellungen und Ergänzungen, die die Neugestaltung des Textes mit sich brachte, sind unwesentlich. Am wichtigsten für die Lebenskraft der Oper war die engere Anlehnung des Dialoges an das Original und die Streichung von Personen und Szenen, die die Handlung des musikalischen Lustspiels aufhielten.

Die Musik zu „Beatrice und Benedict", wie zu allen Opern von Berlioz, strömt über von einem Reichtum an Erfindung in allen Richtungen des musikalischen Ausdrucks. Das Merkwürdigste dabei ist, dass sie ganz auf den überlieferten Formen ruht und in der Schlichtheit der Mittel von keinem Alten übertroffen wird. Auch von Gluck nicht, an den sie am meisten erinnert. Mag alles andere sein, wie es will — im Falle „Beatrice und Benedict" hat es die Neubearbeitung glücklich gewendet — die köstliche Frische und der Reichtum an Einfällen in allen Opern von Berlioz werden bewirken, dass zum mindesten die Musiker und solche, die musikalische Eigenart verstehen können, immer wieder nach ihnen verlangen werden. Denn der rein musikalische Genuss ist hier — ähnlich wie bei Schumanns „Genoveva" — so selbstherrlich zwingend, dass die Opernunterhaltung nebensächlich wird und überhaupt verschwindet. Das Theater wird zum Vorwand für das musikalische Genie, das sich seines Überflusses entledigen muss.

Die Aufführung unter Operndirektor Lohse und Regisseur Dr. Lert mit den Damen Merrem und Bartsch, den Herren Schroth und Klinghammer in den Hauptrollen war ausgezeichnet. Friedrich Brandes

Rundschau

Oper

Berlin Nun haben wir doch auch mal wieder eine deutsche Uraufführung einer ausländischen Oper eines berühmten Komponisten von Zugkraft gehabt. Ein Ereignis für Berlin, über das das Publikum ganz und gar seinen mühsam erzogenen Geschmack glatt vergass und sich durch die Äusserlichkeiten des Moments zu einer recht traurigen Beifallswut hinreissen liess. Ich spreche von Puccini, seinem Besuch in Berlin und seinem Mitgebrachten, der neuen Oper „Das Mädchen aus dem goldenen Westen". Wenn man sich die Sache genau ansieht, so kommt sie auf eine Behauptung hinaus, bei der der Komponist Recht behält: man kann dem Publikum — falls man einen grossen Namen hat — selbst das schlimmste Kientopp- und Hintertreppendrama vorsetzen, das es als Buch mit Entrüstung von sich werfen würde: es wird trotzdem in der Form einer Oper bejubelt werden. Spannung, meine Herrschaften, ist die Hauptsache. Darauf fällt der Parvenüästhet noch immer rein. Denn sein Kunstsinn ist viel zu unecht, um der dick aufgetragenen, falschen Sentimentalität, dem Mädchen mit dem erhebenden Talmiherzen, der packenden Dusterkeit des „schlechten Kerls" und einer fortgesetzten Revolverschiesserei dauernden Widerstand entgegensetzen zu können. Vielleicht hält der Berlin W.-Ästhet sich fünf Minuten im Zaum — sowie er aber merkt, dass sein Nachbar sich an der Sache zu weiden beginnt, ergreift ihm der Mut der Massen, und von da an schwelgt er aufrichtig und mit seinem ganzen Temperament.

Die Geschichte von dem „Goldenen Mädchen aus dem wilden Westen", wie die Oper viel richtiger heissen müsste, ist die hundertmal in Räuber- und Goldgräberromanen behandelte. Das brave Mädel liebt den unbekannten Räuberhauptmann, schlägt den verheirateten Sheriff entrüstet und die guten Jungens, die bloss Gold buddeln, aus, und errettet den Geliebten durch unübertreffliche Redegabe in dem Moment, wo er mitten auf der Bühne an einem tragfähigen Ast baumeln soll. Im ersten Akt wird das Milieu einer Goldgräberbudike drastisch geschildert: durch wildes Kartenspiel, ein windelweiches Heimatslied, durch Grossmut einem heimwehkranken Jammervogel gegenüber (er bekommt einen Hut voll Münzen zur Heimreise), durch eine Bibelstunde, die das Goldene Mädchen erteilt, durch Revolverschiesserei, Whiskyprosterei, Zigarrendampf, Keilerei, Tanzvergnügen. Vom zweiten Akt erinnere ich nur an zwei Momente: den vom Hängeboden, auf dem der angeschossene geliebte Räuberhauptmann verborgen ist, dem Sheriff auf die Hand heruntertrippenden verräterischen Blutstropfen, und, als der schwer verwundete Rinaldini am Tisch zusammengebrochen ist, das Pokerspiel zwischen dem Mädchen und dem Sheriff um den Besitz des süssen Fräuleins. Sie will ihren Geliebten laufen lassen und dem Mann des Gesetzes gehören, falls sie verliert. Im umgekehrten Fall hat der Sheriff zu schweigen. Vom letzten Akt habe ich schon oben gesprochen; mehr ist nicht drin.

Nun denke man sich, dass Puccini zu solcher Kolportage eine Musik geschrieben hat! Freilich, schon in Tosca ging es grausam zu. Aber da ist ihm doch noch etwas eingefallen; wenns auch nicht wertvoll ist, so hat es doch Physiognomie. Aber hier, in dem Mädchen aus dem Goldenen Westen, steckt, einige Stellen ausgenommen, wirklich rein garnichts in der Musik. Es ist ja auch nicht nötig. Denn das Buch wirkt als Drama ohne Musik sicherlich ebenso gut wie mit, — vielleicht sogar besser. Wenn ich die drei gelungenen Momente nennen soll, so sind es das Heimatlied im ersten Akt, die mit einem basso ostinato sehr wirkungsvoll melodramatisch gestaltete Pokerspielszene im zweiten Akt und im dritten der Abschiedsgesang des Herrn Räubers vor der (leider! — wird mancher zart empfindende Zuhörer gesagt haben) nicht zustande kommenden Lynchung. Neu sind in vieler Hinsicht bei Puccini diesmal die harmonischen Wendungen. Er benutzt fast durchweg die Ganztonskala mit ihren konsekutiven grossen oder kleinen Terzen und Sexten und bringt manche interessierende Harmonisierung überhaupt zustande. Die rein musikalische Ausarbeitung ist für Puccini vielleicht besser, als bisher. Aber selbst die vielgerühmte Instrumentationskunst des Maestros kann nicht über den klaffenden Mangel an melodischer, dramatischer und sicher treffendender motivischer Erfindung hinwegtäuschen. Man hat fast immer das Gefühl: da könnte auch ebensogut etwas ganz anderes, ebenso Nichtssagendes stehen, ohne dass der Eindruck anders würde. Nein, der Puccini, der uns die gute „Bohème" gegeben, der ist wohl nicht wieder zu erwarten. Tosca, Butterfly und dieses Wild-West-Mädchen, das bedeutet immer eine Stufe nach der anderen abwärts. In musikalischer Hinsicht sowohl wie, vielleicht noch mehr, in bezug auf das Niveau des Buchs.

H. W. Draber

Konzerte

Berlin Die stillen Wochen vor und nach Ostern haben nur wenig neues gezeitigt. Am Karfreitag brachten die Chorvereinigungen in den verschiedenen Sälen und Theatern die üblichen geistlichen Werke zur Aufführung. Besonders zu erwähnen wären vielleicht die in den letzten Jahren in Deutschland wenig aufgeführten „Seligpreisungen" von César Franck, die die Neue Freie Volksbühne herausbrachte. Interessant auch deshalb, weil hier die Polizei zum ersten Male den Einwand erhob, dass das Lokal „Die neue Welt" in Neukölln (früher Rixdorf geheissen) infolge seiner sonstigen Verwendung nicht zu geistlichen Aufführungen geeignet sei . . . Ohne Frage stecken aber hinter diesem Einwand politische Momente; die Neue Freie Volksbühne ist eine über 20 000 Mitglieder starke Vereinigung ausgesprochen demokratisch Gesinnter, der die Polizei immer mehr auf den Hals rückt. Da dieses Institut aber sehr viel gute Musik verbreitet und durchaus die Politik vermeidet, also nicht auf direktem Wege dagegen vorgegangen werden kann, so versucht man eben den Druck auf andere Weise auszuüben.

In den beiden letzten dieswinterlichen Konzerten der königlichen Kapelle gelangten neben anderen Werken Beethovens „Neunte" und „Heldenleben" von R. Strauss zur Aufführung. Beides nicht in der Vollendung, die Strauss an seinen besten Tagen zu geben imstande ist. Auch Oskar

Fried schloss seine Konzerte mit einer schwungvollen Darbringung der „Neunten". Er sowohl wie Strauss hatten sehr unter dem Soloquartett zu leiden. Iwan Fröbe bot in seinem letzten Modernen Sinfoniekonzert ein Programm, das nur Werken Ferruccio Busonis gewidmet war, und zwar hauptsächlich älteren. Nachdem man in den letzten Jahren hier öfter die neueren, eigenartig starken und originellen Werke Busonis zu hören Gelegenheit hatte, denen ein Teil der sonst Busoni wenig günstigen Presse die Achtung nicht versagen konnte, waren diese von Werk zu Werk eine unverkennbare Entwicklung aufweisenden Kompositionen mehr als historisch interessant. Wenn sie auch, neben die jetzigen, den Stempel „Busoni" sehr markant tragenden Arbeiten gehalten, weniger persönlich sind so hat man es doch entschieden mit ungewöhnlich guten Werken zu tun, die ein gut Teil höher einzuschätzen sind als die meisten der von der „Neudeutschen Schule", will sagen den Straussepigonen, propagierten Musikalien. Sie kommen weder dem Zeitgeschmack noch der Sensationslust entgegen und verlangen vom Publikum ein unvoreingenommenes Aufnahmebedürfnis. Der Erfolg bei den Zuhörern war trotzdem ein nicht wegzustreitender. Ebenfalls unter Iwan Fröbe gab das Neue Berliner Tonkünstlerinnenorchester sein drittes Konzert, das bewies, wie sehr die jungen Damen (nur Berufsmusikerinnen) bestrebt sind, etwas Tüchtiges zu leisten. Das Resultat war sehr erfreulich.

Neben diesen grösseren Veranstaltungen sind noch zu nennen: ein populärer Kammermusikabend des Fitznerquartetts, der keine reinen Freuden bot, und der Klavierabend von Gisella Grosz. Diese junge Dame, die von dem Meteorhaften ihres Aufstiegs in Berlin (vor etwa zwölf Jahren) nur noch das Musikalische bewahrt hat, sitzt mit ihrer technischen Unzulänglichkeit fest. Des genialen Wurfes wird man bald müde, wenn er nicht eine beständige Entwicklung mit sich bringt. Weder eine Vertiefung der Auffassung noch eine Erweiterung des Könnens sind zu bemerken. Geradezu ein Schlag in das Gesicht Liszts war die Ausführung der Don Juan-Fantasie. Wenn man in diesem Stück bei jeder Stelle, die technisch nicht bombensicher sitzt, Verlegenheitsritardandos machen muss, dann soll man lieber die Hände davon lassen. Die Don Juan-Fantasie ist doch keine „Höhere Töchtermusik"... Erfreulicher war der Klavierabend von Martha Malatesta. Dieser vornehmen Künstlerin fehlt zwar der grosse Zug, aber sie hat einen feinen, sicheren Geschmack, der auch verhindert, dass man Zeuge von unweiblichen Kraftanstrengungen wird.

H. W. Draber

Ignaz Friedmans zweiter Klavier-Abend stand im Zeichen von Chopin. Bei aller Virtuosität (und der Konzertgeber steht auf hoher Stufe technischer Entwicklung) wirkt Friedman künstlerisch am tiefsten, wenn unter seinen Händen die Melodie in hüllenloser Reinheit ersteht; im grossen Affekt überschreitet er dagegen nicht selten die Grenzen des musikalisch Schönen.

K. Schurzmann

Leipzig Margarethe Fritt die im Feurichsaale mit einem Liederabend aufwartete, besitzt eine angenehme Altstimme, deren Mittellage sehr gute und klangvolle Töne aufweist. Jedoch fehlt es in der Höhe wie auch in der unteren Lage an Reinheit und an durchdringender Kraft. Auch zeigte der Vortrag zu wenig innere Belebung, daher vermochten die auf dem Programm verzeichneten Gesänge von Brahms und Wolf nicht recht zu wirken. Weit besser gelangen einige Lieder von Robert Franz und die am Schluss gesungenen Volkslieder (aus dem Lochheimer Liederbuch), deren liebenswürdig-heitere Stimmungen die Sängerin mit gutem natürlichen Geschick zu interpretieren wusste. Herr Max Ludwig begleitete am Flügel mit schönem Ausdruck und sauberer Technik.

In Boris Kamtschatoff, der im Kaufhause einen Klavierabend gab, lernten wir einen Künstler von nicht gewöhnlichen Gaben kennen. Wohl konnte man dem Vortrage der Esdur-Sonate von Beethoven mehr Kraft und stärkeren Ausdruck wünschen, doch der im Wohllaut getauchte Anschlag, die Sauberkeit des Passagenwerkes und die ebenso gewandte wie verständige Pedalbehandlung verdeckten diese Mängel allmählig, so dass die Darstellung der Sonate im allgemeinen einen recht günstigen Eindruck hinterliess. Auch den kleineren Klavierstücken bereitete der Künstler eine wohlgelungene Wiedergabe. Besonders fein und graziös spielte er einige Chopinstücke, (Nocturne Bmoll und Impromptu Fismoll) ferner Liszts Asdur-Nocturne und das wild aufrauschende Bravourstück „En automne" von M. Moszkowsky. Der kleine Zuhörerkreis zeichnete Herrn Kamtschatoff durch reichen, anhaltenden Beifall aus. Oscar Köhler

Im Königl. Konservatorium wurde auch dieses Jahr der Prüfungszyklus mit einem Kompositionsabend beschlossen. Diese elfte (letzte) Prüfung leitete Herr Otto Beck aus Leipzig mit einem gedankenreichen Präludium und einer wohlgeformten Fuge für Orgel ein; im Vortrag dieser Stücke zeigte er sich als ein mit Manual- und Pedaltechnik vertrauter Orgelspieler. Herr Walter Lazarus aus Budapest bot als Komponist vier Lieder für Sopran mit Orchesterbegleitung, geschickt und sinngemäss gearbeitete Sachen, die in Frl. Lina Friedland aus Mitau (Russland) eine stimmbegabte Interpretien fanden. Sinn für Wohlklang und eine geschickte Hand verrieten zwei Orchestersätze, ein Andante und ein Menuett, aus der Feder des Frl. Julia Mosher aus Phoenix (Arizona, U. S. A.), und der Norweger Herr Sigurd Islandsmoen aus Gjörk gab in einer Adur-Ouvertüre eine Probe seines geschulten Könnens. Die Orchestersuite von Herrn Hans Köhler aus Leipzig brachte in festgefügter Form viel hübsche Gedanken, besonders in dem anmutigen Pastorale und der melodiösen Arie; ausgesprochenes Talent aber verrieten die Orchestervariationen und Fuge über ein eigenes Thema, komponiert von Herrn Jaroslav Kvapil aus Freistadt (Mähren), ein Opus, das als Schülerkomposition in jeder Beziehung eine beachtenswerte Arbeit war. Herr Prof. Sitt an der Spitze seines trefflichen Schülerorchesters hatte an diesem Abend eine besonders mühevolle Arbeit zu erledigen, wenn auch einige Zöglinge ihre Werke selbst dirigierten. ?

Den endgültigen Abschluss der Veranstaltungen dieses Winters im Gewandhaus bildete die sechste Kammermusik mit drei Brahmsschen Werken: Dem Esdur-Trio op. 40 für Klavier, Violine und Waldhorn, dem Cmoll Klavier-Quartett op. 60 und dem Hmoll-Quintett op. 115 für Klarinette und Streicher. Von neuem wurde uns klar, dass Brahms einer von den echten, ehrlichen, in ihrer Überzeugung felsenfest beharrenden Tondichter ist, die allein über das Zeitliche hinwegragen und allein ewig modern sind. Die Wiedergabe der Werke stand dieser Überlegung nicht entgegen, d. h. sie war vortrefflich. Jeder der Mitwirkenden (ausser dem Gewandhausquartett die Herren Hofrat Reger, Klavier, Heinrich Bading, Klarinette, und Arno Rudolph, Horn) schien ganz sich selbst vergessen und einzig und allein Diener des modernsten Klassizisten sein zu wollen. Dass man sich, wie schon im vorigen Konzertwinter, bemüht, die Programme möglichst fesselnd und vielgestaltig aufzusetzen, dass man im Hinblick auf die variatio delectans auch ab und zu die Holz- und Blechbläser bedachte, sei als besonders bemerkenswert hervorgehoben. Nur ist zu hoffen, dass der Besuch dieser Kammermusiken das ganze Jahr über so wenig zu wünschen übrig lässt wie in der letzten, wo sich viele besonnen zu haben schienen, dass im Gewandhaus neben den Orchesterkonzerten doch auch ab und zu so ein tüchtiges kleines Collegium musicum spielt.

Eine angenehme Abwechslung inmitten der gerade in den letzten Wochen so häufigen Klavierabende bot der böhmische Harfenvirtuos Václav Klička. Man darf es unumwunden sagen: Er ist trotz seinen verhältnismässig noch jungen Jahren ein tüchtiger Meister seines schwierigen Instrumentes. Nicht nur technisch kennt er sich vortrefflich darauf aus, sondern er weiss auch, wie er seine Zuhörer musikalisch am sichersten zu fesseln vermag: Durch feinstes Abwägen des Stimmungsgehaltes der Stücke; denn wie bei jedem gerissenen oder gezupften Instrument, so kommt auch bei der Harfe der Gefühlsausdruck dem Stimmungsausdruck gegenüber schlecht weg. Als Mitwirkenden hatte Herr Klička den K. K. Hofopernsänger Franz Pácal mitgebracht. Seine stimmliche Indisposition liess jedoch ein sicheres Urteil über ihn nicht zu. Ein gutes Material ist zweifellos vorhanden. Wieviel aber von der mühevollen Tongebung und dem schweren Ansprechen im Piano aufs Konto jener Indisposition zu setzen war, ist schwer zu entscheiden.

Einen sehr anregenden Sonatenabend gab der Cellist Hermann Keiper mit Willy Rehberg. Von den drei Sonaten, die sie vorlegten (Huber, op. 130 in Bdur, Ph. Scharwenka op. 116 in Gdur und Thuille op. 22 in Dmoll) konnte ich die beiden ersten hören, von denen sich das Hubersche als ein gemässigt modernes neuromantisches Werk von reichem Stimmungs- und Empfindungsgehalt, das von Scharwenka als vornehme klassizistische Schöpfung, doch von farbloserer Wesensart gab. Herr Keiper verfügt über einen kräftigen, oft sogar etwas zu herben Ton, der in der Höhe sehr schön gesponnen und tragfähig erscheint, wogegen er in den tiefen Lagen oft nicht recht gegen das Klavier aufkommen wollte, das Rehberg, ein Musiker vom Scheitel bis zur Sohle, vortrefflich meisterte.

In Wilhelm Backhaus dürfen die Leipziger einen der bedeutendsten Klavierspieler sehen, die ihre Stadt je hervorgebracht hat. Sein zweiter Klavierabend bewies von neuem, dass seine Technik die Unfehlbarkeit selbst ist, jene Unfehlbarkeit, worüber sonst die mechanischen Musikinstrumente allein verfügen. Ihm aber deshalb nur einen leeren Mechaniker zu nennen, geht nicht an. Er ist zweifellos ein tüchtiger Musiker; nur hält die Tiefe seines Empfindens nicht vollständig mit seinem technischen Können Schritt. Um das aber zu können, müsste eben auch dieses Empfinden zum Superlativ der Tiefe vorgeschritten sein. Sich diesem Ziele mehr und mehr zu nähern, wird sicher das Bestreben des hochbedeutenden Pianisten sein. Im übrigen darf ich auf meine Besprechung des diesjährigen ersten Abends verweisen, die ich auch nach dem zweiten Wort für Wort unterschreiben kann. Nur sei erwähnt, dass Backhaus diesmal ausser den üblichen Nummern des Pianistenprogramms fünf fesselnde Präludien aus op. 32 und 23 von Rachmaninoff mitbrachte sowie dass der Steinway-Flügel prächtig klang.

Der Klavierabend von Georg Zscherneck war Beethoven gewidmet. Glücklicherweise hatte der Konzertgeber fast ausschliesslich Werke aus der früheren und mittleren Zeit des Meisters gewählt. Gerade in diesem Konzertwinter mussten wir ja leider nur zu oft erfahren, wie das sonst gar nicht so geringe Können manches jungen Klavierspielers an den Anforderungen des letzten Beethoven scheiterte. Die Hauptwerke von Zschernecks Programm waren die beiden Sonaten in Es dur und Cismoll op. 27 und die F dur-Variationen op. 34. Wenn man auch hier und da einen Schuss Zigeunerbluts mehr hinzugewünscht hätte, so musste man doch die verstandeskräftige, dabei aber auch sinnige Art der Zscherneckschen Ausdeutung liebhaben. Sie ist feingliedernd und anordnend, ohne pedantisch zu werden, belehrend, ohne ins Lehrhafte zu verfallen, endlich, wie das nach alledem selbstverständlich ist, von grösster technischer Gediegenheit. Kein Wunder, dass der wohlangesehene Pianist von seinen vielen Leipziger Freunden lebhaft bejubelt und mit Lorbeer- und Blumenspenden reichlich ausgezeichnet wurde. Ein klangschöner Feurichflügel trug zum guten Gelingen wesentlich bei.

Nach Scholander und Kothe kam auch Rolf Rueff mit seinen Liedern zur Laute wieder. Obgleich noch kein „Typ" wie jene, so ist er doch in seiner Wesensart des schlichten Troubadours eine anziehende Erscheinung. Er verfügt dabei über einen klangvollen Bariton und eine gute Schulung seiner Stimme, wenn da auch noch nicht das letzte geschehen zu sein scheint. Auch kommt es mitunter vor, dass er sich ein paar Schwebungen, wenn auch noch so wenige, unter der Stimmung seiner Laute befindet, die er übrigens recht gewandt handhabt. Sein Programm schloss, wie sich das schickt, säuberlich chronologisch geordnet, eine ganze Anzahl Volkslieder, Schelmenweisen, Balladen, Liebes- und sonstige Lieder aus alter und neuerer Zeit ein. Die Zuhörer waren, wie immer beim Vortrag solcher echten, dabei unterhaltenden Volkskunst, in angeregter Stimmung.

Dr. Max Unger

Kreuz und Quer

Baden bei Wien. In der Charwoche fand in Baden bei Wien, die X. Delegiertenversammlung des Öst. Musikerverbandes statt. Bei der Eröffnung waren u. a. erschienen: die Delegierten der einzelnen Verbandsvereine aus Österreich, der Präsident des Deutschen Verbandes Herr Hofmusiker Cordsls, der Präsident des ungarischen Musikerverbandes Herr Riedl aus Budapest, der Vizepräsident des österr. Abgeordnetenhauses Herr Jukl, die Abgeordneten Dr. Schürff und Kollmann, der Präsident des österr. Bühnenvereines Herr Prof. Stoll mit dem Sekretär Eisler und Verwaltungsrat Skofiz, der Bürgermeister und Altbürgermeister von Baden etc.

Über den Bericht des Präsidenten Frank des österr. Musikerverbandes entwickelte sich eine längere Debatte, nach welcher Herr Vizepräsident Höllering den Antrag stellte, der Musikerverband möge aus der bestehenden Theaterzentral-Kommission, in welcher dermalen Musiker, Schauspieler und Theaterdirektoren sitzen, ausscheiden, weil nach Ansicht des Redners Unternehmerverbände mit Arbeitnehmerkoalitionen am gleichen Beratungstische wegen zu weit auseinander gehender Interessen nicht gesunde Verhältnisse schaffen können. Gegen diesen Antrag sprachen die Herrn Redakteur Haslbrunner (Österr. Musikerzeitung), Prof. Stoll und Sekretär Eisler. Auch der Präsident Herr Frank sprach gegen die Annahme des Antrages, welcher dann mit grosser Majorität abgelehnt wurde.

Angenommen wurden die Anträge, nach Möglichkeit und je nach den Ortsverhältnissen, im Theaterbetriebe eine Fixierung der Probezeiten einzuführen und dahin zu wirken, dass den Musikern womöglich in den Theaterverträgen die Nachmittagsvorstellungen als garantierte Verdienstgelegenheit zugesichert werde. Weiter wurde beschlossen, die Zentralstellenvermittlung zu beauftragen, bei Vertragsabschlüssen in den kurzfristigen Provinztheaterengagements eine Ausdehnung der Spieldauer bis zumindest Ostermontag zu erwirken.

Die Kurvorstehungen und Kurkommissionen der Sommerkurorte werden gebeten, für die Beschaffung von billigen Kleinwohnungen (Höchstpreis 30 Kr. monatl.) in der Anzahl der engagierten Musiker zu sorgen, da es oft den Musikern in den Kurorten unmöglich ist, passende Wohnungen aufzutreiben.

An den Deutschen Musikerverband wurde das Ersuchen gerichtet, in Deutschland eine gesetzliche Festlegung der Normalstimmung zu erreichen, wie dies in Österreich (Erlass v. 25. Juli 1890) bereits der Fall ist, da jetzt die Musiker (und auch Sänger) oft unter den Differenzen in der Stimmung zu leiden haben, wodurch in den verschiedenen Engagements gewöhnlich auch die Blasinstrumente erst entsprechend hergerichtet werden müssen, was nicht immer tunlich erscheint.

Zum Präsidenten des Österr. Verbandes wurde wieder Herr Franz Frank gewählt. Vizepräsident wurde der Hofmusiker Herr Hermann. Nächster Ort der Delegiertenversammlung ist Wien.

M. Kaufmann

— Der Bericht über den **Ersten Internationalen Musikpädagogischen Kongress** musste fürs nächste Heft zurückgestellt werden.

Berlin. An der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin wurde am 1. April eine Cembaloklasse eingerichtet, deren Leitung Frau Wanda Landowska übertragen worden ist. Anmeldungen für diese Klasse werden bis Mitte April in dem Bureau der Hochschule (Charlottenburg, Fasanenstr. 1) angenommen.

— Erich J. Wolff, der bekannte Liederkomponist und Begleiter, ist in Neuyork den Folgen einer Operation erlegen. Er hat ein Alter von kaum 38 Jahren erreicht.

Budapest. Die Nemzeti Zenede (Nationalkonservatorium) bringt am 4. April ein neues Werk: die fünfte Sinfonie von Julius I. Major zur Aufführung. Der Komponist nennt sie Ostersinfonie. Im ersten Satze singt darin eine Frauenstimme von Ostern, Leben, Liebe und Licht. Im zweiten Satz singt ein Bariton und verweist auf die Tröstungen der Religion angesichts des Todes. Im vierten singen Beide eine Strophe aus der Messiade von Klopstock.

Crimmitschau. Der gemischte Chor des Lehrergesangvereins zu Crimmitschau hatte bei seiner Aufführung des Chorwerkes „Das Märchen von der schönen Melusine" von H. Hofmann in der Wahl von Fräulein Vera Schmidt (Leipzig) als Melusine einen guten Griff getan. Die ausserordentlich melodische Partie entspricht ganz und gar dem musikalischen Charakter der Sängerin, die über eine sehr sympathische, wohllautende, gut geschulte, kräftige Stimme verfügt, eine vorzügliche Aussprache besitzt und überaus herzlich, anmutig und ungekünstelt vorzutragen versteht. Sie hatte sich schon durch den vorhergehenden Vortrag einiger Lieder am Klavier von Brahms, Reinecke u. a. die Herzen der Hörer im Fluge gewonnen. —l—

Dresden. Hofkapellmeister Adolf Hagen, dem wir in diesem Heft einen besonderen Aufsatz widmen, verabschiedete sich am 30. März vom Dresdner Opernpublikum. Er dirigierte zum 210. Male in Dresden den „Tannhäuser". Das ausverkaufte Haus bereitete dem Künstler herzlichste Ovationen. Der König von Sachsen ernannte ihn zum Geheimen Hofrat.

Eberswalde. Der Siller'sche Gesangverein führte am 13. März das Chorwerk „König Sigurd" von Arnold Krug auf. Die Titelrolle sang Konzertsänger A. N. Harzen-Müller aus Berlin, die übrigen Soli Elfriede Linder, Arno Wegener, H. Kalweit; Begleitung: die Kapelle des 12. Infant.-Reg. aus Frankfurt a. O., an der Harfe: Königl. Kammermusiker J. Foth aus Berlin.

Eisenach. Im fünften Konzert des Musikvereins (Leiter: Wilhelm Rinkens) wurde „Das Tränenkrüglein" für Soli, Chor, Klavier, Harmonium und Harfe von G. Schumann mit grossem Erfolge aufgeführt.

Frankfurt a. M. Im letzten (6.) Sinfonie-Konzert im Palmengarten gelangte August Scharrers Dmoll-Sinfonie „Per aspera ad astra" unter Leitung von Kapellmeister Max Kaempfert mit durchschlagendem Erfolg zur Aufführung. — Die Königl. Württembergische Kammersängerin Anna Kaempfert ist als Solistin (Sopran) für die Musikfeste in Meiningen, Königsberg in Pr. und Mainz (Händelfest) verpflichtet worden.

Halle a. S. Zum ersten Kapellmeister des Stadttheaters wurde Herr Dr. Szendrei von der Hamburger Oper gewählt. Der Künstler, dem von seiner Wirksamkeit in Brünn und Hamburg her ein guter Ruf voraufgeht, tritt sein neues Amt mit Beginn der nächsten Spielzeit (Herbst 1913) an und wird ausser der grossen Oper auch die Sinfonie-Konzerte des Stadttheater-Orchesters zu leiten haben.

Iserlohn. Am 6. April findet in Iserlohn unter Leitung des Musikdirektors Franz Hanemann d. J. und unter Mitwirkung von Frl. Mathilde Dennery Opernsängerin (Sopran), Herrn Konzertmeister Otto Müller (Violine) und dem Hagener Städtischen Orchester ein Gernsheim-Musikfest statt. Eine derartig grosszügige Veranstaltung unter Mitwirkung vorzüglicher Solisten und eines so umfangreichen Orchesters ist in Iserlohn noch vollständig neu. Das Programm besteht nur aus Werken von Friedrich Gernsheim.

Königsberg i. Pr. Am Nachmittag des 7. März wurde auf dem alten Altstädtischen Kirchhofe am Grabe Robert Schwalms zugleich als Gedenkfeier seines Todestages das ihm von Freunden und Verehrern gewidmete Denkmal geweiht. Der Sängerverein unter Karl Ninkes Leitung sang das Graduale aus Cherubinis Requiem. Der Vorsitzende des Denkmalausschusses, Pfarrer Laudien, hielt die Weiherede, worin er Schwalm als Menschen, Familienvater, Musiker, Dirigenten und Komponisten wertete und das Denkmal der Familie des Verblichenen übergab. Der Sängerverein sang Schwalms „Grablied": „Nun ist es still um Dich geworden", Dichtung von Ernst Wichert. Oberarzt Dr. Schwalm, des Heimgegangenen Sohn, dankte im Namen der Hinterbliebenen. Unter Niederlegung von Kränzen sprachen als Abgeordnete Archivdirektor Dr. Joachim (Königsakademie), Musikdirektor Peterson (Altstädt. Kirchenchor), Direktor Kühns (Königsberger Konservatorium) und Rentner Stahl (Loge Totenkopf und Phönix). Das Denkmal aus schwedischem, schwarzem Granit, zirka zwei

(Fortsetzung S. 203)

Meter hoch, stämmig, aber gleichzeitig kunstgerecht, hat die Inschrift: „Robert Schwalm geb. am 6. Dezember 1845, gestorben am 7. März 1912". Den Sockel ziert ein Rosenkranz, eine Harfe und einen Palmzweig umschliessend. Eine aus ostpreussischem, grauem Granit hergestellte Umrahmung gibt der Grabstätte den Abschluss eines Ganzen. W.

Kopenhagen. Der älteste der dänischen Komponisten Christian Barnekow starb in Kopenhagen am 20. März im Alter von 76 Jahren. Der Verstorbene war ein fleissiger und nobler Komponist im älteren romantischem Stil und hatte sich namentlich als Vokalkomponist (auch geistliche) einen geschätzten Namen geschaffen. Er war zum Professor ernannt und bekleidete mehrere musikalische Ehrenämter.

— Prof., Dr. Angul Hammerich (Kopenhagen) hat in wunderschönem Buchdruck und vornehmer Ausstattung ein wertvolles Werk (Dänisch und Englisch) herausgegeben: Musikalische Denkmäler aus dem Mittelalter in Dänemark.

Neukölln. Die Joh. Seb. Bach zugeschrieben selten gehörte „Lukaspassion" gelangte durch den Kirchenchor der Magdalenenkirche (Dirigent Rektor Brandenburg), am 18. 3. März zur Aufführung mit Orgelbegleitung (Organist W. Zahn aus Berlin); die Soli sangen Konzertsänger A. N. Harzen-Müller (Jesus), Otto Schumacher (Evangelist), die Sopran-Arien Lucie Ruppert, die Altarien Ella Eckert, den Petrus, Knecht, Magd Fred Hedwig-Rohloff.

Reichenberg. Im letzten Konzert des Vereins der Musikfreunde in Reichenberg gelangte Vinzenz Reifners sinfonische Burleske „Die Bremer Stadtmusikanten" zur Aufführung und erzielte einen glänzenden Erfolg. Das Werk wurde ferner in Karlsbad zur Aufführung bestimmt, woselbst Musikdirektor Manzer auch Reifners „Ballett-Ouvertüre" kürzlich zur erfolgreichen Aufführung brachte. Beide Werke sind im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig erschienen.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 5. April 1913, Nachm. $1/2$2 Uhr:

Joh. Seb. Bach: dritte Sonate (D moll): Andante — Adagio — Vivace. Fr. Durante: Misericordias Domini. W. Rust: „Am See Tiberias". W. Herrmann: „Barmherzig und gnädig ist der Herr".

Einem Teile der Auflage der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma Bonnes & Hachfeld in Potsdam bei, auf den wir unsre Leser besonders aufmerksam machen.

Die nächste Nummer erscheint am 10. April; Inserate müssen bis spätestens Montag den 7. April eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 15

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 10. April 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Isadora Duncan und ihre Schule

Vor kurzem brachte sich Isadora Duncan wieder der Berliner Öffentlichkeit in Erinnerung durch drei in der Kurfürstenoper abgehaltene Abende. Trotz der langen Pause seit ihrem letzten Auftreten ist wohl Neues über ihren Tanz kaum zu sagen. Wie sie in blauem Dämmerlicht zu Chopinschen Klavierstücken, welche ein Pianist über den Flügel haucht, rhythmisch ungenaue, aber auch unauffällige und wenig störende Bewegungen macht, das gebt offensichtlich nicht auf „Tanz" des tiefsten Gehalts dieser Werke aus, hat also mit Kunst wenig zu tun. Wer eine reine und ganz verinnerlichte Zwiesprache mit dem labilen Polen führen will, wird wohl auch die Einstimmung entbehren mögen, als welche man diese schlichten und gedehnten Gebärdenfolgen vielleicht auffassen kann. Wer dieser Einstimmung aber bedarf, wird dagegen folgerecht auch fordern müssen, dass das Klavierspiel eine Ahnung von Individualität, einen Anklang an Kunst jenseits einer pppp-Fertigkeit offenbare.

Brahmssche Tänze und Schubertsche Walzer verkörpert Isadora Duncan mit einer Hingabe, die wohl ihrer lichten Persönlichkeit bestes Teil ist. Auf heller Bühne, mit heller Miene, nicht eben ausgeprägt rhythmisch aber doch innerlich bewegt, in Vollgebärden, deren Reiz den Bildwerken der Meister mit Geschick abgelauscht ward, so bot sie den Körperausdruck einer in frohem Affekt gelösten, dem Gram und der Tiefe des ernsten Menschenlebens entrückten Stimmung. Dass sie in ihrem Alter und nach ihrem langen Auftreten noch die Befähigung zu solcher Rückhaltlosigkeit in sich hat, scheint mir auf eine für den Tänzer vorbildliche Kraftpflege hinzuweisen; und doppelt erstaunlich ist diese Wirkung einer Persönlichkeit, der der Sonderreiz eines individuell gegliederten Körpers ebenso versagt ist wie die anziehende Klarheit eines vielsagenden Mienenspiels.*)

Vielleicht ist es jene Kraft, welche auch ihre Schülerinnen belebt. Deren Auftreten ist von eigentlich künstlerischer Leistung noch um einiges weiter entfernt als das der Meisterin selbst. Sähe man sie unvorbereitet, man würde auf nichts als eine harmlose, sehr graziöse Bewegungunterhaltung schliessen und gar nicht an Kunst, nicht an Persönlichkeitwerte und umfassenden Ausdruck bedeutsamer innerer Erlebnisse denken. Somit hat das öffentliche Auftreten dieser lichtbeschwingten Mädchen kaum ein dauerndes Interesse, wie es ja auch kaum als pädagogisch sonderlich günstige Massregel gelten dürfte, sondern vor allem den Sinn hat, zu zeigen, was die Unterweisung aus Kindern, welche ihrer Lebensstellung nach sonst wahrscheinlich zu einem friedearmen, konventionellen Dasein bestimmt wären, für liebenswürdig frische, bewegliche und bildbare Geschöpfe machen kann. Unter diesem Gesichtspunkt hätte man sich sogar noch vielseitigere Darbietungen als ein paar Gruppen- und Reigenspiele wünschen können.

Wie bekannt, werden die Schülerinnen der Duncan in der Elizabeth Duncan-Schule ausgebildet; von dieser gibt erfreulicher Weise nicht allein diese öffentliche Darbietung, sondern auch ein elegant ausgestattetes und reich illustriertes Werk Kunde, das kürzlich erschien.*) Das Buch vereinigt mit einer Reihe von z. T. pathetischen Festreden, deren Aufbewahrung wohl nur für die Teilnehmer der Gründungfeierlichkeit Sinn hatte, ferner mit unterschiedlichen praktischen Angaben auch einige programmatische Aufsätze über Betrieb und Ziele dieser Schule. Direktor Max Merz unterrichtet zunächst über „Ziele und Organisation". Mag die seltsame begriffliche Unklarheit dieses Aufsatzes auch zunächst stutzig machen, so leuchtet doch im Ganzen ein froher und aufwärts strebender Geist daraus hervor. Vor allem, es steht am Ende dieser Bestrebungen nicht irgend etwas von „Kunst", man scheint sich — und das wäre viel! — in Darmstadt klar zu sein, dass eine Jugenderziehung heute nicht auf „Kunsterziehung" hinauslaufen kann, dass wir vielmehr auf geistige und soziale Bildung ebenso grossen Wert legen müssen. Das Kennwort lautet „Rassenhygiene". Und indem so auf „das Körperliche" alle Aufmerksamkeit gerichtet wird, ist der Schule offenbar eine sehr erfreuliche Abstimmung gegeben. Mag man heute auch diese Ziele vielfach überschätzen („Wendepunkt für unsere Kultur"!?) und den unerschütterlichen Kulturwert geistiger Vertiefung allzu leicht zurücksetzen, so geschieht dies doch gewiss nicht innerhalb der gewöhnlichen Schulen aller Art, und als Experimental-Ergänzung zu ihnen muss eine Einrichtung wie die Duncan-Schule zunächst willkommen sein.

Vor allem scheint mir dabei zweierlei wichtig. Erstens die Verbindung der körperlichen Bildung mit

*) Die angekündigte Orpheus-Aufführung entfiel, soviel wir wissen, wegen Orchesterstreiks. Der Beifall des treuen Publikums überflutete trotzdem jenseits der Grenzen, die noch vor zwanzig Jahren galten, — man zählte weit über zwanzig „Hervorrufe" und eine halbstündige Reihe „Zugaben".

*) „Die Elizabeth Duncan-Schule, Marienhöhe, Darmstadt"; etwa 70 Quartseiten (Verlag E. Diederichs, Jena. Geh. M. 2.—).

einem regelrechten Mädchenschulunterricht (nach hessischer Landesschulordnung); zweitens die Möglichkeit, dass neben den Vollschülerinnen — die als Beruf den der „Lehrerin der Methode" vor sich sehen — auch freie Pensionärinnen aufgenommen werden, welche also die Bildung dieser Schule einfach mit ins Leben hinausnehmen und einstmals ihren biologischen Wert werden ermessen und mitteilen können.

Weiterhin enthält das Buch Aufsätze über Körperkultur und über Kultur des Ausdrucks. Beide haben ihren Wert in der Aufklärung über das Wesen der Duncan-Schule, während wir gegen ihre halb wissenschaftliche, im Grunde mit der Wissenschaft nur etwas herausgeputzte Form Bedenken nicht unterdrücken können. Die Schilderungen des Schulgebäudes und der Gartenanlagen nebst reichem Bilderschmuck geben einen Begriff davon, welche frohen Tage unserer heutigen Jugend, ist sie einmal vom Schicksal bevorzugt, auch ausserhalb des Elternhauses hie und da bereitet wird. Es scheint auch trotz der sehr hohen Kosten für die Einzelnen (die bis zu 3000 M. jährlich anwachsen können) ein überflüssiger Luxus vermieden zu sein. Das wäre wohl ganz besonders zu begrüssen.

Als Isadora Duncan zuerst auftrat, glaubte man vielfach an den Beginn einer neuen Kunst, mindestens einer neuen Tanzkunst. Dass es damit nicht allzuviel auf sich hatte, das schien denen wohl schon damals gewiss, für welche Kunst ein tieferes persönliches Erlebnis ist, als sich körperlich je vermitteln lässt. Und das Wiederauftreten der Urheberin so vieler neuer Formen des Tanzes konnte diese Meinung, wie wir gesehen haben, nur bestätigen. Dafür aber hat sie uns mit einem verheissungsvollen Anfang bekannt gemacht, wo sich (vorab wohl durch die Energie ihrer Schwester Elizabeth) aus ihrem Wollen hervorgegangene Gedanken allmählich organisch mit den sozial und kulturell erwünschten neuen Formen der Pädagogik verbinden; und dieser Gewinn ist, wie ihn die Duncan-Schule anstrebt, heute schon beträchtlicher als einer, der je auf künstlerischem Gebiet zu erzielen gewesen wäre. Sch.



Staatliche Prüfung von Musiklehrern in Sachsen

Über die Prüfung von Musiklehrern und Musiklehrerinnen im Geschäftsbereich des Ministeriums des Kultus und öffentlichen Unterrichts veröffentlicht das dritte Stück des Gesetz- und Verordnungsblattes für das Königreich Sachsen folgendes:

Wer die Befähigung zur Verwendung als Musiklehrer oder als Gesanglehrer an höheren Lehranstalten (oder als Lehrerin) erweisen oder wer sich für den Privatunterricht als staatlich geprüfter Lehrer des Gesanges, des Klavierspieles, des Orgelspieles, des Spieles auf Orchesterinstrumenten oder der Musiktheorie bezeichnen will, hat eine Prüfung abzulegen, und zwar am Friedrich-August-Seminar zu Dresden-Strehlen (oder auch am Lehrerseminar zu Leipzig) vor einer Kommission, deren Mitglieder das Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts ernennt. Jede Kommission besteht aus einem Königlichen Kommissar als Vorsitzendem und der erforderlichen Anzahl fachmännisch gebildeter Mitglieder. Erstreckt sich die Prüfung auch auf allgemeine Pädagogik (§ 12a), so tritt ein wissenschaftlicher Lehrer dieses Faches hinzu. Die Prüfung wird nach Bedarf in den Monaten Mai oder Oktober abgehalten.

Zur Prüfung werden Bewerber zugelassen, die das 20. Lebensjahr vollendet haben, ihre sittliche Unbescholtenheit nachweisen, das Zeugnis über die Berechtigung zum Einjährig-Freiwilligen-Dienst (oder über den erfolgreichen Besuch der ersten Klasse einer höheren Mädchenschule) oder den Nachweis einer gleichwertigen allgemeinen Bildung, ausserdem aber Zeugnisse über ein wenigstens zweijähriges Studium an einem Konservatorium oder über eine gleichwertige technische und methodische Schulung und musiktheoretische und musikwissenschaftliche Ausbildung erbringen.

Bewerber, welche die Befähigung als Musiklehrer an höheren Lehranstalten erlangen wollen, haben ihre allgemeine Vorbildung durch das Reifezeugnis eines Lehrer- oder Lehrerinnenseminars, eines Gymnasiums oder Realgymnasiums, einer Oberrealschule oder Studienanstalt nachzuweisen und Zeugnisse über ihre körperliche Tauglichkeit zum Schuldienste und über ein mindestens dreijähriges Studium an einem Konservatorium oder über eine gleichwertige fachliche Ausbildung beizubringen. Für diejenigen, die die Befähigung als Gesanglehrer an höheren Lehranstalten erlangen wollen, genügen Zeugnisse über eine wenigstens zweijährige fachliche Ausbildung.

Alle Gesuche um Zulassung zur Prüfung sind an den Vorsitzenden der Prüfungskommission bis zum 15. Februar oder 15. Juli einzureichen. Prüfungsfächer sind: Gesang, Klavierspiel, Orgelspiel, Spiel auf Orchesterinstrumenten, Musiktheorie (einschliesslich Komposition und Instrumentation). Überdies ist jeder Bewerber in Musiktheorie, sofern er diese nicht als Prüfungsfach gewählt hat, und in Musikgeschichte und Pädagogik im allgemeinen und besonders in Methodik, Geschichte und Literatur des gewählten Faches zu prüfen. Die Prüfung kann in einem oder mehreren Musikfächern abgelegt werden. Wer Musiklehrer an Lehrer- oder Lehrerinnenseminaren werden will, hat sich der Prüfung in Gesang, Klavier- und Orgelspiel zu unterziehen. Die Prüfung, die die allgemeine pädagogische Vorbildung und die fachberufliche Befähigung des Bewerbers erweisen soll, zerfällt in eine schriftliche, eine mündliche und eine praktische Prüfung.

Zur häuslichen Bearbeitung (in drei Wochen) wird eine Aufgabe aus dem pädagogischen Gebiete, namentlich aus der Methodik des Faches oder der Fächer, für welche die Lehrbefähigung erstrebt wird, oder aus der Musikästhetik oder Musikgeschichte und Musikliteratur gestellt. Dazu kommen Klausurarbeiten (bis zu sieben Stunden Dauer) 1. in Gesang, Klavierspiel, Spiel auf Orchesterinstrumenten: a) eine Bearbeitung von Aufgaben aus der Harmonielehre: Aussetzen bezifferter Bässe, Modulationen, Harmonisieren eines cantus firmus (Lied oder Choral); b) eine Bearbeitung einfacher kontrapunktischer Aufgaben: Satz im ungleichen Kontrapunkt, Fughette; c) eine freie Arbeit: Spruch, Satz in Liedform; d) Instrumentieren eines gegebenen viertaktigen Satzes; e) Musikdiktate; ähnlich 2. in Orgelspiel und 3. in Musiktheorie. In der mündlichen Prüfung ($2\frac{1}{2}$ bis $3\frac{1}{2}$ Stunden für jede Abteilung) ist nachzuweisen: a) verständnisvolle Kenntnis der Grundzüge der Psychologie und der wichtigsten Grundsätze des Unterrichtes und der Erziehung im allgemeinen; b) Vertrautheit mit der Methodik, Geschichte und Literatur des gewählten Faches und mit den amtlichen Vorschriften und Lehrplänen für dasselbe in den verschiedenen Schularten; c) Kenntnis der Harmonielehre, der Grundgesetze des Kontrapunktes und der Formenlehre (Analysen), d) Kenntnis des Hauptsächlichsten aus der musikalischen Ästhetik und

Akustik; e) Kenntnis des Hauptsächlichsten aus der Geschichte der Musik; f) Kenntnis des Baues der beim Unterrichte in dem gewählten Fache benötigten, sowie der sonst gebräuchlichsten Tonwerkzeuge. Insonderheit ist zu fordern bei der Prüfung im Gesange: Kenntnis des Baues und der Wirksamkeit der Stimm- und Gehörsorgane, Vertrautheit mit Stimmbildung und Stimmbehandlung, Kenntnis der Geschichte des Volks- und Kunstliedes, des Kirchenliedes, der Kantate, des Oratoriums, der Oper usw.; bei der Prüfung in Musiktheorie: Kenntnis der Kompositions- und Instrumentationslehre; bei der Prüfung in den übrigen Fächern: Kenntnis der Entwicklung der Instrumentalmusik und des Fachinstrumentes.

In der praktischen Prüfung (für jede Abteilung 3 Stunden) ist die technische und musikalische Beherrschung des gewählten Tonwerkzeuges und die Lehrfertigkeit (durch Vortragsproben, Lehrproben usw.) zu erweisen. Unmittelbar nach Schluss der Prüfung jeder Abteilung werden die Einzelzensuren und dann die Hauptzensuren für die Geprüften bestimmt. Hauptzensuren sind: Vorzüglich (*I*) Gut (*II*) und Genügend (*III*) mit den Zwischenstufen *I*b, *II*a, *II*b und *III*a zu erteilen. Dasselbe gilt von den Einzelzensuren; doch ist bei einer von ihnen noch die Zensur „kaum genügend" (*III*b) zulässig. Auch können „kaum genügende" (*III*b) Leistungen in zwei Fächern der mündlichen Prüfung oder in einer der unter Aufsicht gefertigten Arbeiten und in einem Fache der mündlichen Prüfung durch besonders tüchtige (*I*, *I*b, *II*a) in zwei anderen Fächern als ausgeglichen erachtet werden. Bewerber, welche die Prüfung bestanden haben, erhalten ein Befähigungszeugnis. Sie haben das Recht, sich als „staatlich geprüft" zu bezeichnen. Ist die Prüfung für nicht bestanden erklärt oder ein Prüfling während derselben zurückgetreten, so kann die Prüfung nach Ablauf eines Jahres wiederholt werden. Die Prüfungsordnung tritt am 1. Mai 1913 in Kraft. Mit diesem Zeitpunkte erledigen sich die jetzigen Bestimmungen über die Fachlehrerprüfung in Musik.



Erster internationaler Musikpädagogischer Kongress

Berlin Ende März 1913

im Reichstagsgebäude

Mehr als 1000 Vertreter fast aller europäischen Staaten waren im Reichstagsgebäude anwesend. Der Vorsitzende Prof. Kuhlenkamp berichtete zunächst über das vergangene Jahr im Auftrage des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes. Stadtschulrat Fischer begrüsste den Kongress im Namen des Berliner Magistrats. Professor Wagner aus Wien sprach im Namen der österreichischen Schulbehörden und teilte dem Kongress mit, dass der Österreichische Musikpädagogische Verband die Vorstandsmitglieder des deutschen Verbandes zu Ehrenmitgliedern ernannt hat.

Beraten wurde zuerst die Reorganisation der deutschen Musikbildungsanstalten, worüber Musikdirektor Goguel (Strassburg) und Musikpädagoge Riemann (Essen) berichteten. Beide Redner sprachen sich übereinstimmend dahin aus, dass den bestehenden Konservatorien vielfach Mängel anhafteten, und legten ihre Wünsche für eine Organisation der künftigen Musikbildungsanstalten in bezug auf Lehrpläne und Unterricht, die Lehrmittel, die Seminarfrage und die wichtige Frage der Abschlussprüfungen und Reifezeugnisse vor. Riemann stellte folgende Leitsätze auf: 1. Der Staat schaffe für das musikalische Handwerk Gewerbemusikschulen und für höhere musikalische Ausbildung und Bestrebungen wissenschaftliche Kunstmusikschulen. 2. Die Schaffung stütze sich auf bestehende Zustände, die Behörde stelle Lehrpläne und Lehrziele auf und bestimme nach ihrem Umfang den Namen der Schule. 3. Die Reifezeugnisse der Kunstmusikschule werden nur durch von Regierungskommissaren geleitete Examina erreicht. 4. Die von der Regierung zu ernennenden aufsichtsführenden Beamten müssen Musiker mit leitender Stelle im Staats- oder städtischen Dienste sein. 5. Die Aufsicht hat sich auf die künstlerische Qualität der Leiter, der gesamten Lehrkräfte und der inneren Organisation der Anstalt zu beziehen. 6. Prospekte und Annoncen, die Täuschungen für das Publikum enthalten, sind als unlautere Reklame zu verbieten.

Über die Organisation der Musikbildungsanstalten des Auslandes berichteten in einer besonderen Sitzung des Kongresses Vertreter aus Holland, Frankreich, England, Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, Russland, Österreich-Ungarn, der Schweiz und Italien. Mit dem Kongress ist auch eine Delegiertenversammlung des Internationalen Musikpädagogischen Verbandes verbunden.

In der nächsten Sitzung sprach Tetzel (Berlin) über Klaviertechnik, wobei er die Muskel- und Gelenkfunktionen der Hand beim Klavierspielen erörterte. Weiterhin sprach Musikdirektor Wiedermann (Berlin) über den heutigen Stand des Schulgesangs in Preussen. Es sei dringend zu wünschen, dass diesem Gegenstand im Lehrplan der Volksschulen ein grösserer Raum unter Berücksichtigung der modernen Forderungen der Gesangsmethodik, der Laut- und Tonbildung und des Notensingens eingeräumt werde. In den Berliner Volksschulen hat man durch den Lehrplan von 1902 nach dieser Richtung gewirkt und damit die besten Erfahrungen gemacht. Die Bezeichnung der Töne durch Noten wird auch in den Volksschulen immer mehr gebräuchlich, und die vereinzelt noch vorkommende Bezeichnung durch Ziffern ist zu verwerfen. Redner forderte dann für die preussische Volksschule die Herausgabe eines neuen amtlichen Gesanglehrplans, der den modernen Anforderungen der Gesangmethodik gerecht wird und besonders die Kinderstimmen berücksichtigt. Schliesslich entwickelte der Referent im einzelnen die Lehraufgaben für die aus der Mutation kommenden Schüler und schloss mit der Forderung, dass an jeder höheren Knabenschule wöchentlich zwei Stunden für den Unterricht im fakultativen Orchesterspiel angesetzt werden sollen.

In einem anderen Zimmer des Reichstags sprach man über den Gesangunterricht an Lehrerseminaren. Direktor Rudolf Kaiser aus Wien machte Mitteilungen über die soziale Lage der Musiklehrer in Österreich. Fräulein Auguste Zachariä aus Hannover sprach über Zweck und Nutzen einer richtigen Gymnastik für Klavierlehrer.

Im Mittelpunkt stand die soziale Lage der deutschen Musiklehrer und die Mißstände im deutschen Musikwesen. Redakteur Schaub (Charlottenburg) wies auf den Sturm der Entrüstung hin, den die Behandlung der gleichen Frage auf dem letzten musikpädagogischen Kongress in der Öffentlichkeit hervorgerufen hat. Die schauderhaften Zustände im deutschen Musikleben sind im Laufe der letzten 2 Jahre eher noch schlimmer geworden, weil auch der musikalische Geschmack besonders durch die herrschende Operettenseuche immer flacher und roher wird. Bis in die Kreise des guten Mittelstandes hinein huldigt man heute der sogenannten „leichten Muse", dem Operetten- und Kinobesuch und der Lektüre einer lediglich für den Tag geschriebenen Unterhaltungsliteratur. Diese unsolide Seite unseres heutigen Kunstbetriebes macht sich in der Musik und besonders im Musiklehrberuf bemerkbar. Nie hatte der Stand der Musiklehrer mit solchen Gefahren zu kämpfen, wie gegenwärtig. Der Musiklehrer muss es von sich weisen, über Gebühr die Reklametrommel zu rühren und in Prospekten Dinge zu versprechen, die nicht erfüllt werden können. Auch Konservatorien von durchaus nicht schlechtem Ruf leisten sich auf dem Gebiet der Reklame mehr, als ihre Leiter eigentlich verantworten könnnen. So wird in Saarbrücken die Klavierstunde von einem auf einem Konservatorium ausgebildeten Lehrer für 50 Pf angepriesen, und in der Beethovenstadt Bonn preist ein „Musikdirektor" seine Schule damit an, dass nach 8 bis 10 Lehrstunden jeder Schüler imstande sei, die schönsten Lieder, Tänze, Märsche, Salon- und Phantasiestücke effektvoll zu spielen

(Heiterkeit.) Berlin paradiert mit einer Anzeige: „Klavierschule, Violinschule und Unterricht für alle Instrumente zu 3 M. den Monat im Mozart-Konservatorium.“ Für diesen Preis werden auch noch „beste Lehrkräfte“ angepriesen. In anderen Anzeigen wird ein Reformklavierunterricht angepriesen und gesagt, dass Steifheit der Finger keine Schwierigkeit mehr für die Ausbildung bietet und dass diejenigen Schüler, die fürchten, nicht genügend Talent zu besitzen, gleichfalls in kürzester Zeit ausgebildet werden. Ein Münchner Musikinstitubietet für 52 M. jährlich einmal wöchentlich praktischen und theoretischen Violinunterricht, das Instrument wird umsonst verabfolgt. Wenn ein Schüler schwer von Begriffen sei, so schade das durchaus nicht, denn das Institut verpflichte sich, einen solchen Schüler so lange nach dem Vertragsjahr unentgeltlich zu unterrichten, bis er nach Noten richtig spielen könne. Ein Blick in die Unterrichtsanzeigen irgendeiner grossstädtischen Zeitung zeigt mit erschreckender Deutlichkeit, dass es sich um allgemeine Misstände handelt und um einen förmlichen Wettkampf im Unterbieten. Mitunter treiben es die Konservatorien, die sich an ein besseres Publikum wenden, nicht viel besser. Wenn die Regierung nicht bald diesen Misständen durch die Gesetzgebung ein Ende macht, so nähern wir uns langsam und sicher einer Periode musikalischer Auflösung. Der unabhängige Privatlehrer verschwindet immer mehr und mehr, um solchen Masseninstituten Platz zu machen. Die Honorare und Verträge der Angestellten dieser Privatkonservatorien werden dabei immer schlechter. Mit Ausnahme einiger renommierter Anstalten beträgt das Einkommen solcher Angestellten, die natürlich perfekte Kammermusikspieler sein müssen, zwischen 100 und 160 M. monatlich. Dazu kommt, dass in den meisten Verträgen sich die sogenannte Konkurrenzklausel befindet, die den Angeklagten ganz in die Hände des „Direktors“ liefert. Berechtigte Kritik fordert das System der sogenannten „Musikhäuser“ heraus, In Inseraten grossstädtischer Zeitungen werden für ein solches „Musikhaus“ gewandte Vertreter zum Aufsuchen von Musikschülern gesucht. Diese Vertreter gehen von Haus zu Haus und geben in den Familien die übliche verlockende Schilderung von den Zukunftsaussichten eines begabten Violinschülers. Dabei lassen die Musikhäuser fast in jeder Beziehung zu wünschen übrig, und von erstklassigen Lehrkräften bei ihnen kann gar keine Rede sein. Trotzdem nennt sich ein solches Musikwarenhaus stolz Konservatorium der Musik. Es ist unglaublich, dass der Inhaber eines solchen Konservatoriums, dem auf Grund unserer Verhandlungen über diesen Punkt vor zwei Jahren sein Institut wegen schwerer Misstände geschlossen werden musste, heute Vorstandsmitglied eines Vereins „Deutscher Musiklehrer und -lehrerinnen“ zu Berlin ist. Hierher gehört auch die Anpreisung von Gratisunterricht, der namentlich jungen Sangeslustigen in geradezu aufdringlicher Weise angeboten wird. Meist läuft die Sache darauf hinaus, dass der Schüler einen Vertrag betreffend seine späteren Honorare unterschreiben muss. Mit den Gratismitwirkungsangeboten in Konzerten verhält es sich ähnlich. Es gibt sogar ein Konservatorium in Frankfurt a. M., das sich von den Künstlern dafür, dass sie bei seinen Konzerten mitwirken, auch noch bezahlen lässt. Es ist ungeheuerlich, dass zahlreiche Privatpersonen, nur um einen angenehmen Nebenverdienst zu haben, dem ausgebildeten Musiklehrer Konkurrenz machen und von allen Lasten, die der Musiklehrer im Hauptberuf zu tragen hat, befreit bleiben. Damit wird geradezu eine Prämie auf den Dilettantismus, die Pfuscherei und den Brotraub gesetzt. Das Versicherungsgesetz für Privatangestellte, das unsere schlechtbezahlten Kollegen in der härtesten Weise trifft, mag für andere Berufe ein Segen sein, für uns ist es ein Fluch. Erfreulicherweise hat sich die Petitionskommission des preussischen Abgeordnetenhauses dafür ausgesprochen, dass an alle Lehrkräfte auf musikalischem Gebiet höhere Anforderungen gestellt werden müssen, und die Regierung erkannte an, dass die bestehenden Misstände beseitigt werden müssen.

In der letzten Sitzung sprach Professor Belinfante (Amsterdam) über das Thema: „Eine Prüfung für Musikkritiker“. Er führte aus: Kritik muss, wenn sie etwas bedeuten will, die Massen zum Verständnis, zur Ehrfurcht und zur Liebe für die Schöpfungen der grossen Meister der Musik erziehen. Sie muss daher jeden Eingriff in die Majestät des Kunstwerks an den Pranger stellen, zumal da, wo durch selbstherrliche Eingriffe sogenannter grosser Künstler äusserliche Effekte und Originalität erzielt werden sollen. Diese Einsicht hat den niederländischen musikpädagogischen Verband vor zwei Jahren bestimmt, eine Prüfung für Musikkritiker einzuführen. In der Prüfung wird der Nachweis eines ausgezeichneten Gehörs verlangt, ferner der Nachweis, dass der Examinand die Bearbeitungsweise einer klassischen Sonate erkenne, dass er die verschiedenen Stimmgattungen bei a cappella-Vorführungen auseinander halten kann und dass er auch an einem kleinen, unsichtbar gehaltenen Orchester die wichtigsten Vortragsfehler feststellt. Endlich muss er noch den Beweis liefern, dass er sich in klarer Sprache ausdrücken kann. Die Prüfungskommission besteht aus drei Musiktheoretikern und zwei Praktikern.

Ferner sprach Dr. Olga Stieglitz (Berlin) über die Anforderungen der Gegenwart an den Privatmusikunterricht. Sie hob die schweren Schädigungen der Musikpflege durch die Konservatorien auch auf dem Gebiet des Gesanges hervor. Die Aufgaben der Privatlehrkräfte sind mannigfaltiger als die der Institutslehrer, sowohl in erziehlicher, wie künstlerischer Hinsicht. Leider fasst die Mehrzahl der heutigen Privatlehrer ihren Beruf zu einseitig im Sinne des Fachunterrichts auf. Wenn der musikalische Privatlehrerstand die ihm gebührende Stellung einnehmen will, so muss er in lebendiger Fühlung mit seiner Zeit und der Entwicklung seiner Kunst bleiben und darf niemals aufhören, an seiner Weiterbildung und Vervollkommnung zu arbeiten.

Dr. K. Storck (Berlin) trat für eine Volksmusikschule ein. Für uns Deutsche scheint die Musik ein von der Natur gebotenes Gut zu sein, das wir uns erhalten müssen. Schon Tacitus betont, in wie hohem Masse das deutsche Volk sein Leben in Liedern zum Ausdruck bringe. Die Ernüchterung und Industriealisierung des Lebens hat leider viele Gelegenheiten beseitigt, wo es noch Musik gab, z. B. die Spinnstube. Auch die Art der Arbeit, die ja so gern an ein Lied anknüpft, ist in den modernen Betrieben eine andere geworden. Die Schwächung des kirchlichen Lebens hat ebenfalls das musikalische Element im Volke beeinträchtigt, so dass wir von einer musikalischen Verarmung des Volkes in den letzten Jahrzehnten sprechen können. Die Verderbnis des Geschmacks drängt von den Großstädten auf das Land hinaus, aber auf dem Lande fehlt das in den Großstädten gebotene Gegengewicht der zunehmenden Zahl der Berufsmusiker. Erfreulich ist, daß der Gesangsunterricht in den Volksschulen aus einem blossen Auswendiglernen von Liedern zu einer wirklich musikalischen Erziehung wird. Das Volk verlangt aber auch Instrumentalmusik und hier sehen wir leider ein wildes Unternehmertum, ein niedriges Spekulantentum am Werke, das gewissenlos das Volk ausbeutet und dem schlechtesten Geschmack frönt. Um so dringender ist die Volksmusikschule nötig. Sie soll sich aus musikbegabten Kindern der Gemeindeschulen zusammensetzen, die zuerst der Gesanglehrer aussucht, wobei aber auch die Wünsche der Eltern und der Fortbildungsschüler berücksichtigt werden sollen. Die Volksmusikschule soll nicht ganz kostenlos sein, sondern zur teilweisen Deckung der Kosten auch ein geringes Honorar erheben, wie es ja die auf Spekulation beruhenden Musikschulen tun, so dass das Volk daran schon gewöhnt ist. Ich denke da an einen Betrag von etwa 3 Mark im Monat, der natürlich mittellosen Kindern erlassen werden oder durch die Gegengabe von guten Musikalien ausgeglichen werden kann. Der Nachdruck wäre auf den Unterricht in Streich- und Blasinstrumenten zu legen. Denn wäre auch Klavier und wenn möglich rhythmische Gymnastik zu lehren. Als Unterrichtsräume könnten die am Nachmittag freien Klassenzimmer der Schule dienen. Fortgeschrittene Schüler sollten zu Schulorchestern vereinigt werden. Der Unterricht an der Volksmusikschule wäre durch festbesoldete Lehrkräfte zu erteilen und an die Spitze in jeder Stadt eine Persönlichkeit von vielseitiger Bildung und organisatorischer Kraft zu stellen. Das höchste Ziel muss die Erziehung zur musikalischen Freude sein, die Bildung des Geschmacks durch Ernährung mit guter Musik. Völlig unbegabte Kinder sollen entlassen werden dürfen, dagegen sole hervorragend begabten Kindern das Weiterstudium ermöglicht werden. Erst wenn diese Einrichtungen getroffen sind, dann können die beträchtlichen Opfer, die die Städte für Volkskonzerte auf sich genommen haben, wirklich nützlich wirken. Eine Zeit, die bereit ist, eine Milliarde aufzubringen, um den Frieden zu erhalten, muss schliesslich auch die Million übrig haben, um sich das Leben in diesem Frieden lebenswert zu gestalten.

Neben den Plenarsitzungen des Kongresses hatten zahlreiche Sektionssitzungen mit Vorführung von Instrumenten und Unterrichtsmethoden stattgefunden.

Rundschau

Oper

Berlin „Die Walküre", neuinszeniert vom Generalintendanten der Königlichen Schauspiele, Herrn Grafen von Hülsen-Haeseler. Man war, nach der vor einiger Zeit herausgebrachten Neuinszenierung des „Rheingolds", nicht besonders hoffnungsvoll auf den ersten Abend der Trilogie. Um so angenehmer war die Überraschung. Der „Ring des Nibelungen" ist ja hier schon etwas sehr oxydiert gewesen, so dass die Neubearbeitung ziemlich not tat. Und wir freuen uns auch, dass sie gekommen ist. Es ist sicherlich nicht leicht, für die drei Walkürenakte neue Bühnenbilder zu entwerfen, die alle Wagnerschen Vorschriften beachten und doch nicht wieder die alten, zur Schablone gewordenen Dekorationen bringen. Die leichten Abänderungen der Wagnerschen Vorschriften, die Herr von Hülsen getroffen hat, beeinträchtigen im Ganzen nicht die Handlung.

Es ist ja ziemlich gleichgültig, ob der Sessel, der Tisch und die Stühle in der Hundinghütte genau in der Mitte vor der Esche stehen oder etwas nach rechts zur Seite gerückt, wie hier. Durch diese Anordnung wird sogar erreicht, dass das Herdfeuer und die Sitze einander näher stehen und somit ein engerer Zusammenhang zwischen den beiden Hauptaufenthaltsplätzen Siegmunds und Sieglindes geschaffen ist. Dass nicht mehr die grossen Türen (vor dem Frühlingslied) aufspringen, sondern ein grosses Stück Zeug wie vom Wind herabgerissen wird, stört auch nicht und ist kaum sinnwidrig. Auf einen ziemlich allgemein verbreiteten Regiefehler aber möchte ich hier gleich einmal aufmerksam machen. Das Schwert steckt stets so hoch im Stamm, dass Siegmund es nur mit seinen über den Kopf erhobenen Armen erreichen kann, um es herauszuziehen. Nun hat kein Mensch, auch der wolfsstarke Siegmund nicht, die Kräfte, um in dieser Haltung ein auch nur leidlich fest im Holz steckendes Schwert herauszureissen. Steckt das Schwert in der üblichen Höhe, so muss Siegmund sich beim Herausziehen mit dem Rücken dem Publikum zuwenden, vielleicht sogar ein Bein gegen den Baum stemmen: dann wird man glauben, dass er es herauskriegt. Anders wird das Ziehen immer unnatürlich aussehen.

Der zweite Akt bringt das beste Bühnenbild der Neudekoration. So grandiose Felspartien gegen einen derartig sinngemäss bewölkten Himmel lässt man sich gefallen. Besonders die hohe Felsspitze, die aus der Schlucht gerade heraufsteigt, macht sich imposant. Eine freudige Überraschung für jeden Wagnerfreund aber muss der Zweikampf bilden. Die Bühne ist dabei (wie vorgeschrieben) durch schweres, ausgezeichnet gemaltes und beleuchtetes Gewölk (eine Wandeldekoration auf dem Rundhorizont) gut verdunkelt, aber doch nicht so sehr, dass man die Figuren auf einem Felsabsatz nicht mehr deutlich erkennen könnte. Ein fahles Licht gebender Schleier liegt über der ganzen Szene, die dadurch nicht wie etwas Irdisches, sondern bereits der Welt Entrücktes aussieht. Die in den Kampf eingreifenden Erscheinungen Wotans und Brünnhildes aber gewinnen ganz das Ansehen von wesenlosen Gestalten und wirken vollkommen übersinnlich. Es ist also genau das erreicht, was Wagner gewollt hat. Aber dabei ist auch nicht eine Minute der Verdacht einer billigen Zauberszene vorhanden, die hier so leicht herauskommen könnte.

Der dritte Akt ist schwächer ausgestattet. Der Brünnhildenfelsen nimmt sich fast wie ein grosses Steinnest aus, in dem die Walküren nisten. Es fehlt etwas: die Erhabenheit. Ein vortreffliches Bild bot schliesslich noch der Feuerzauber.

Herr von Hülsen darf immerhin stolz sein auf sein Werk, und Herr Leo Blech nicht minder auf die ausgezeichnet gelungene musikalische Neueinstudierung. Vor allen Dingen ist die Besetzung zu loben. Frau Hafgren-Waag (Sieglinde), Frau Kurt (Brünnhilde), Frau Arndt-Ober (Fricka) hätten gar nicht besser sein können. Sie sangen in des Wortes wahrer Bedeutung und spielten mit sinnreicher Bewegung, ohne Übertreibung und falsches Pathos. Bergers Siegmund war sehr erfreulich. Knüpfer (Hunding), wie immer, ausgezeichnet. Hoffmanns Wotan bildete die einzige Niete des Abends. Er sang stimmlos und machte die Figur zu einem Waschlappen. Herrlich klang an diesem Abend einmal wieder das Orchester. Also unsere Hofoper kann schon . . . wenn sie nur will!

H. W. Draber.

Halle a. S. In unserer Oper kam als Neuheit Wolf-Ferraris, „Schmuck der Madonna" heraus. Es ist dem Komponisten gelungen, auf dem Untergrunde, des buntbewegten neapolitanischen Volkslebens die dramatische Handlung mit ihrem seltsamen Durcheinanderfliessen von himmlischer und irdischer Liebesekstase musikalisch zu illustrieren. Rein erfinderisch mutet nicht alles ursprünglich an. Die Aufführung — szenische Leitung: Theo Raven, musikalische Leitung: Kapellmeister Ohnesorg — war ausgezeichnet In den Hauptrollen holten sich Aline Sanden (Leipzig) und Eline Biarga von der hiesigen Oper als Maliella, Alfred Fährbach als Gennaro, Viktor Erik van Horst als Rafaele reiche Erfolge. Am Wagnergedächtnistage gingen neueinstudiert die „Meistersinger" in Szene. Das Werk wird hier vorzüglich gegeben, denn zur Zeit ist unserem Theater eine sehr gute Besetzung möglich: Margarete Bruger-Drews (Evchen), Kammersänger Franz Schwarz (Sachs), E. van Horst (Pogner), Fritz Chuselli (David), Rudolf Salenius (Stolzing). Das erste Mal sang den Stolzing Walter Kirchhof von der Berliner Hofoper, ein erklärter Liebling der Hallenser. Eine Walküren-Aufführung gewann besonderes Interesse durch ein Gastspiel Walter Soomers, der uns seinen berühmten Wotan zeigte. — Ein Gesamtgastspiel der Dresdener Hofoper (Solisten, Chor und Hofkapellmeister Kutzschbach) brachte das feine Meisterwerk des früh verstorbenen Hermann Goetz „Der Widerspenstigen Zähmung" und entzückte durch ihr ausgeglichenes, ganz wundervoll auf den Charakter des Werkes abgestimmtes Zusammenspiel sowie durch ihre hervorragenden musikalischen Leistungen. Hofkapellmeister Kutzschbach, ein rhythmisch bestimmter und feinempfindender Künstler, leitete das Stadttheater-Orchester, als ob er jahrelang schon Fühlung mit ihm hätte. Der Chor — es waren ungefähr 30 Sänger und Sängerinnen — bestach durch seine musikalische Sicherheit und klangliche Frische. Und die Solisten! Es würde zu weit führen, hier all die feinen Einzelzüge in Gesang und Spiel, die jeder Einzelne im Rahmen der plastischen Gesamtauffassung seiner Rolle zeigte, aufzuzählen. Natürlich kann eine Oper vom Range des Dresdener Hoftheaters nicht lauter so kapitale Stimmen wie Helena Forti (Katharina) und vor allem Walter Soomer (Petruchio) aufweisen, aber jedenfalls hörte man auch in den Nebenrollen ganz ausgezeichnete Stimmen, u. a. Magdalena Seebe (eine Bianca von entzückendem Liebreiz), Ludwig Ermold (ein köstlicher Battista, der mit seinem eleganten Spiel und seiner scharf-klaren Prägung des Wortes direkt auffiel), Robert Büssel (Hortensio — und zugleich Regisseur), Rud. Schmalnauer (Grumio), H. Rüdiger (Schneider). Emil Enderlein (Lucentio) blieb stimmlich hinter diesen etwas zurück, doch verspricht sein schönes Material für die Zukunft viel. Die Dresdner Gäste wurden enthusiastisch gefeiert. Leider liess der Besuch des Opernfestspiels, das Geh. Hofrat Richards mit grossen pekuniären Opfern ermöglichte, zu wünschen übrig.

Paul Klanert

Konzerte

Leipzig Das Ende der gliederreichen Kette der heurigen Klavierabende und wohl auch der Solistenkonzerte überhaupt bildete das Auftreten Wesley Weymans. Er spielte wie diesen Winter so mancher andere Anfänger im Feurichsaal, dessen Unentbehrlichkeit für das Leipziger Konzertleben übrigens immer ersichtlicher wird. (Eine Sonate von Mozart, mehrere Werke von Chopin, darunter einige seltener gehörte Mazurken, und die im Verlag von Breitkopf & Härtel erschienene prächtige Sonata eroica op. 50 von Mac Dowell, ein noch viel zu wenig bekanntes Werk von reichem romantischem Stimmungsgehalt, freier aber schöner Formung, modernem aber echtem Empfinden und trefflichem Klaviersatz.) In unserer Zeit, wo man so selten einen guten Mozartspieler antrifft, war die Bekanntschaft mit Weyman, der zu diesem lichtklaren Tondichter schon recht gute Fühlung besitzt, sehr erfreulich. Hatte seine Fertigkeit auch noch nicht die für Mozart so unentbehrliche lichteste Klarheit, so durfte man sich doch seiner lyrischen Empfindung recht wohl freuen. Und das war auch das schönste Merkmal an seiner Deutung der übrigen Werke. Damit ging Hand in Hand eine sorgfältige Gliederung, eine deutliche, wenn auch noch nicht schärfste Zeichnung und

eine anheimelnde Wärme, wenn auch kein überschäumendes Temperament. Jedenfalls ist Herr Weyman schon heute eine anziehende Erscheinung im Konzertsaal.

Im Zoologischen Garten gab kürzlich der unter der Leitung Kantor W. Hänssels stehende Männergesangverein Concordia sein Frühjahrskonzert. Schon das Programm nahm von vornherein für sich ein: Es enthielt nur Werke, deren Herkunft, wie die Namen M. Neumann, R. Stöhr, Hegar, Kaun, Othegraven, W. Speidel und Mendelssohn zeigen, von bester Art war. Besonders konnte man sich dabei darüber freuen, dass der Verein für die guten modernen Männerchorkomponisten viel übrig zu haben scheint. Im Chorklang glaube ich gegen früher einen wesentlichen Fortschritt feststellen zu dürfen, wenn auch der Tenor, die übliche Achillesferse der Männerchöre, noch etwas an Rundung und Wohlklang gewinnen könnte. Darin ist ihm vor allem der erste Bass bei weitem über. Hier und da hapert es auch noch an Aussprache. Nur ein Beispiel: Provinzialismen wie „reisichen" statt „reisigen" im Totenvolk dürfte der Leiter nicht dulden. Mit Frau Anna Reichner-Feiten hatte sich der Verein eine treffliche Mezzosopranistin gesichert. Ihre Stimme ist gut geschult, von schönem dunkeln Klang und grossem gleichmässigen Umfang. Hin und wieder hätte man sie wohl noch in grössere Gefühlstiefen hinabsteigen sehen mögen; auch war das Zeitmass von Schuberts Frühlingsglaube zu langsam genommen. Den zweiten Teil des Programms habe ich nicht mehr gehört. Ich fühlte mich zum Weggang berechtigt, da ich nicht weniger als eine halbe Stunde auf den Konzertanfang warten musste: Meine Eintrittskarte setzte den Beginn mit 8 Uhr, das Programm mit $8^1/_4$ fest, und erst zeitigstens zehn Minuten später fing das Konzert wirklich an. Derartiges sollte vermieden werden.

Dr. Max Unger

Kreuz und Quer

Bayreuth. Der 70. Geburtstag Hans Richters wurde in Bayreuth festlich begangen. Der Jubilar erhielt eine ausserordentliche Zahl persönlicher Glückwünsche von der Familie Richard Wagner und deren Freunden, sowie von seinen Verehrern aus ganz Europa. Insbesondere liess die Stadt Wien durch ihren Bürgermeister, die Wiener Hofoper, der Wiener Singverein, an dessen Spitze Dr. Hans Richter mehr als 10 Jahre gestanden hat, herzlichst Glück wünschen. Auch in der Bevölkerung fand der Gedenktag überall freudige Anteilnahme. Eine grössere Ehrung Richters plant die Stadt Bayreuth am 22. Mai, dem 100. Geburtstage Richard Wagners.

Berlin. Der Berliner Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung hat sich ein Komitee für künstlerische Volkskonzerte angegliedert, an dessen Spitze der ehemalige Reichstagsabgeordnete Direktor Karl Schrader steht. Dem Ausschluss gehören als Mitglieder neben den angesehensten Förderern des Volksbildungsgedankens auch hervorragende Musiker an. Das Komitee lässt durch ein eigenes Instrumental- und Vokal-Ensemble, das aus bekannten Solisten gebildet ist, künstlerisch vollwertige Konzerte zu kleinsten, für jedermann erschwinglichen Preisen veranstalten, um die Kunstmusik im breitesten Masse zu popularisieren. Die Tendenz des Unternehmens, die Leistungen des Ensembles, Stil und Bedeutung der Programme werden durch die Autorität der Komiteemitglieder und durch die Kontrolle eines Beirats verbürgt, dem Musikforscher wie Riemann, Heuss, Kinkeldey, Kopfermann, Seiffert, Springer u. a. angehören. Der Ausschluss wendet sich mit seinen Bestrebungen vornehmlich an Volksbildungsvereine, Lehrervereine, Magistrate und Gemeinden, Arbeiterwohlfahrtsorganisationen, Fabrikbetriebe, Gewerkschaften u. a., aber auch an die Konzertvereine und Konzertgesellschaften. Prospekte der Organisation, die die Förderung aller Freunde ästhetischer Volkserziehung und aller Musikfreunde verdient, versendet die Geschäftsstelle des Komitees für künstlerische Volkskonzerte, Berlin NW. 52, Lüneburger-Strasse 21.

— Eine Reihe hervorragender deutscher Musikalienverleger ist mit ihren Aufführungsrechten aus der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht (Genossenschaft deutscher Tonsetzer) ausgetreten.

— Der Komponist Richard Metzdorff, bisher in Hannover, ist nach Berlin übergesiedelt.

— „Das Mirakel" von Karl Vollmöller, Musik von Engelbert Humperdinck, wird in Berlin vom 1. bis 31. Mai im Zirkus Schumann aufgeführt werden. Mehrere Berliner Chöre und das Blüthner-Orchester sollen mitwirken.

— Wilhelm Backhaus wurde vom Grossherzog von Hessen zum Kammervirtuosen ernannt.

— Bei der Liepmannsohnschen Versteigerung der Musikerautographen erzielte als Glanzstück der Sammlung Johann Sebastian Bachs Originalmanuskript vom „Wohltemperierten Klavier", I. Teil enthaltend 24 Präludien und 24 Fugen den hohen Preis von 20000 Mk., nachdem gleich zu Anfang 18000 Mk. darauf geboten waren. Sein eigenhändiges Musikmanuskript der Kantate „Christ unser Herr zum Jordan kam" (6 Seiten) wurde für 2500 Mk. verkauft. Ein Beethoven-Manuskript aus dem Jahre 1820, mit 7 Zeilen handschriftlicher Bemerkungen (Skizze einer „Sinfonie"), erbrachte 650 Mk., ein musikalisches Skizzenblatt zu einer Klavierkomposition, ebenfalls von Beethoven, 190 Mk., ein Brief an seinen Neffen Karl 200 Mk. und das eigenhändige Manuskript eines Canons von ihm 700 Mk. Mehrere Briefe von Brahms wurden mit zusammen 820 Mk. bewertet, ein launiger Brief in polnischer Sprache von Chopin an Jules Fontana mit 225 Mk. und ein Handexemplar des berühmten Schweizer Humanisten Heinrich Loriti, genannt Glareanus (1488—1563), vollgefüllt mit Randnoten von seiner Hand, offenbar zur Vorbereitung einer neuen Ausgabe, mit 480 Mk. Ein Gluck-Manuskript, das Fragment der französischen Orpheus-Partitur, erzielte 2500 Mk. und das Autograph der vollständigen Arie des Tirilate aus der Händelschen Oper „Radamisto" (in einer bisher unbekannten und ungedruckten Fassung) 9500 Mk. Liszts „Skizzen zu den Wartburgliedern" gingen für 330 Mk. fort, ein Mendelssohn, das Manuskript eines noch unveröffentlichten Scherzos für 595 Mk. und ein Mozartautograph, der Schluss eines Streichquartettsatzes in Partitur C dur 960 Mk. Ferner brachte ein Musikmanuskript von Juan Cabanillas, einem spanischen Meister des 17. Jahrhunderts, 500 Mk. und Cimarosas Kanon „Missale notatum" 2500 Mk. Robert Schumanns eigenhändiges Musikmanuskript nach Uhlands Ballade „Der Königssohn" erzielte 1170 Mk., sein eigenhändig geschriebenes Textbuch zur Oper „Genoveva" 460 Mk. und ein unveröffentlichtes kurzes Lehrbuch über den Kontrapunkt 540 Mk. Mit dem Ausgebot interessanter Wagner-Autographen schloss die bemerkenswerte Versteigerung. Dabei brachte es das Fragment einer unvollendeten Oper „Die Hochzeit" auf 12000 Mk., eine Klavierskizze zu einer Sinfonie in Esdur auf 2500 Mk., Wagners Orchesterbearbeitung des Rossinischen Duetts „Die Seemänner" auf 5000 Mk. und seine Frau Betty Schott gewidmetes Albumblatt auf 1950 Mk. Eine Vorarbeit zum „Fliegenden Holländer" ging für 930 Mk. fort, und eine Partitur von ihm zu einem Orchesterstück aus der ersten Zeit seiner Künstlertätigkeit wurde für 1500 Mk. verkauft.

— Als Nachfolger Max Bruchs an der Meisterschule für Komposition der Berliner Akademie ist dem Vernehmen nach Friedr. Hegar in Zürich ausersehen.

— Am 26. und 27. Mai wird Felix Weingartner, dem infolge seines Streits mit der Generalintendantur verboten ist, in Berlin öffentlich aufzutreten, dort zwei Konzerte leiten, die ausschliesslich vor geladenem Publikum stattfinden.

— Eine Berliner Filmfabrik kündigt unter dem klingenden Stichwort ein „Standardwerk der Kinemotographie" als interessanten Film des Jahres und als „Schlager des Jahres 1913" eine Filmbiographie Richard Wagners an. Das kann hübsch werden! Erst Parsifal, und nun Wagner selbst.

Budapest. Das in Romanen und Novellen vielfach dargestellte Schicksal des geheimnisvollen Jünglings Kaspar Hauser hat jetzt auch den Stoff zu einer Oper des gleichen Titels hergeben müssen, deren Libretto von den Budapester Schriftsteller Eugen Mohacsy stammt; die Musik hierzu hat der ungarische Komponist Akos Buttykay geschrieben.

Charlottenburg. Der aus der Schule von Prof. Ernst v. Dohnanyi hervorgegangene Pianist Walter Meyer-Radon ist als Leiter einer Klavier-Ausbildungsklasse dem Bendaschen Konservatorium der Musik zu Charlottenburg verpflichtet worden.

— Wagners „Parsifal" soll am 1. Januar 1914 im Deutschen Opernhause zu Charlottenburg aufgeführt werden.

Chemnitz. Die Chemnitzer Maifestspiele bringen am 1. und 3. Mai Gesamtgastspiele der Dresdner Hofoper mit

der Widerspenstigen Zähmung und dem Rosenkavalier und am 4. Mai eine Aufführung von Maeterlincks Blauem Vogel durch das Deutsche Theater aus Berlin.

Dortmund. Der Direktorenverband Deutscher Musikseminare hielt in diesen Tagen in Dortmund seine Hauptversammlung ab. Beschlossen wurde u. a., daß im Zukunft nicht nur Leiter von Musikseminaren, sondern auch Konservatoriums- und Musikschulleiter, sowie hervorragende Pädagogen aufgenommen werden können, ferner, dass fortan für die Unter- und Mittelstufe möglichst nur Lehrer anzustellen seien, die nach der Prüfungsordnung des Verbandes ausgebildet sind, weiterhin sich an der Gründung einer Musikkammer grundsätzlich zu beteiligen. Als Ort der nächstjährigen Tagung wurde Leipzig gewählt.

Dresden. Mit Abschluss der laufenden Spielzeit sind zehn Jahre verflossen, dass Kapellmeister Olsen die künstlerische Leitung des Gewerbehausorchesters inne hat. Aus diesem Anlass haben die Mitglieder des Gewerbehausorchesters ihrem Leiter im letzten städtischen Volkssinfoniekonzert mit einem Lorbeerkranz eine schriftliche Beglückwünschung überreicht, in der hervorgehoben wird, dass das Orchester mit Stolz und Freude auf Kapellmeister Olsens zehnjährige Führung und die unter seiner Leitung erzielten Erfolge zurückblickt.

— Die Dalcroze-Schule in Hellerau hat den Nervenarzt Dr. med. Ernst Jolowicz, einen ehemaligen Assistenten von Professor Flechsig in Leipzig, als Anstaltsarzt angestellt und ihm ein kleines Laboratorium zur Durchführung experimentell psychologischer Untersuchungen über den Einfluss der rhythmischen Gymnastik auf Erwachsene und Kinder eingerichtet. Es sollen Fragen der psychologischen Pädagogik behandelt und die Beeinflussung gewisser nervöser Erkrankungen untersucht werden. Dr. Jolowicz übernimmt auch die ärztliche Aufnahmeuntersuchung, die nach der Schulordnung vorgeschrieben ist. Auch wird er Unterricht in Anatomie und Physiologie erteilen und zwar mit spezieller Berücksichtigung dessen, was für künftige Lehrer der Dalcroze-Methode, zumal beim Unterrichten von Kindern, von Wichtigkeit ist. — Auf Wunsch ihrer zahlreichen Schüler und Freunde veröffentlicht die Dalcroze-Schule vom April dieses Jahres ab Berichte, die unter Mitwirkung von Frl. Nina Gorter, Dr. Wolf Dohrn, Dr. med. Jolowicz, Dr. E. Jaques-Dalcroze herausgegeben werden und über die Tätigkeit der Hauptanstalt in Hellerau, sowie ihrer Zweiganstalten in Deutschland und dem Ausland berichten. Sie sollen gleichzeitig einen Sammelpunkt für alle diejenigen Schüler der Dalcroze-Schule bilden, die an verschiedensten Orten nach der Dalcroze-Methode unterrichten und den Wunsch haben, ihre Erfahrungen auszutauschen und ständig mit Hellerau in Fühlung zu bleiben. Besonderes Augenmerk werden die Berichte der pädagogischen Seite der rhythmischen Gymnastik zuwenden und zwar eben so sehr unter der Frage ihrer Vereinfachung zur Einführung in den gewöhnlichen Schulunterricht, wie auch bezüglich ihrer ärztlich-pädagogischen Bedeutung. Bekanntlich werden in Russland bereits vom dem Leiter der russischen Zweiganstalten, dem Fürsten S. M. Wolkonsky, russische Berichte über die Entwicklung der Methode herausgegeben. Weitere Auskunft erteilt die Bildungsanstalt Hellerau. Die Berichte, die auch nach Bedarf Noten und Bilderbeilagen enthalten werden, erscheinen zunächst alle zwei Monate als ein Halbquartalheft von 32 Druckseiten und kosten im Abonnement M. 2 jährlich.

Florenz. In der „gewaltigsten aller Bettelordenkirchen", der mit herrlichen Skulpturenwerken und Fresken geschmückten Santa Croce in Florenz, fand am 29. März zur Erinnerung an Giuseppe Verdis 100. Geburtstag eine Aufführung seines Requiems statt. Ein Chor von 250 Personen und ein Orchester von 110 Mitgliedern waren in Siena von zwei hervorragenden Dirigenten geschult worden, und die Aufführung unter Edoardo Mascheroni war vortrefflich.

Frankfurt a. M. Am Kaiserpreis-Wettsingen nehmen in diesem Jahre teil: 41 Vereine mit 8486 Mitgliedern gegen 18 Vereine mit 2619 Mitgliedern beim ersten Fest im Jahre 1889, 34 Vereine mit 5682 Mitgliedern im Jahre 1903 und 34 Vereine mit 6461 Mitgliedern im Jahre 1909.

Der von Professor Ad. Frey in Zürich gedichtete und von Friedr. Hegar komponierte Preischor „1913" lautet:

Wir seufzten sieben Jahr entrechtet,
Wir knurrten sieben Jahr geknechtet
Und haben grimmig Schmach getragen,
Die strenge Stunde hat geschlagen.
Wir brachen auf mit Ross und Wagen.
Wie Halmenmeere
Wogten Wehre,
Die Strassen schütterten von Heeren
Und Morgen, Mittag, Mitternacht,
Drei Tage mordete die Schlacht,
Drei Tage donnerte die Erde
Von Männersprung
Und Sturm der Pferde,
Drei Tage spieen Tod die Stücke.
Da brach dem Korsen Glück und Macht
Und unsere Kette sprang in Stücke.
Wo Gewürg und Kampf vertosten
Und die Pulverringe verschwelten,
Webt ein tränenschweres Grauen.
Hier verhauchten tapfere Seelen,
Die den Heldentod erlosten.
Waisen stöhnen auf und Frauen,
Keine Scholle, wo nicht einer sank.
Keine Scholle, die das Blut nicht trank.
Nicht einer schläft umsonst im Grunde,
Nicht einem schlug umsonst die Wunde
Der Völkerstreit.
Wir stehen gerüstet auf den Warten
Und freudig fliegen unsere Standarten
In alle Zeit!

— Die Kammersängerin Anna Kaempfert ist für das anhaltische Musikfest in Cöthen, das ostpreussische Musikfest in Königsberg, das Händelfest in Mainz und das Cäcilienfest in Münster verpflichtet worden.

— Die Kammersängerin Johanna Dietz sang in Offenbach im Konzert des Sängervereins die Sopransoli in Haydns „Schöpfung" mit glänzendem Erfolge.

Gotenburg (Schweden). Hier soll zum 100. Geburtstag Richard Wagners ein Musikfest stattfinden. Ausser der Aufführung von Beethovens Neunter soll der „Parsifal" in Oratorienform vorgeführt werden. Man steht in Verhandlung mit einigen reichsdeutschen Wagnersängern, um sich ihre Mitwirkung zu sichern.

Gotha. Unsere Stadt soll ein neues Hoftheater erhalten. Die massgebenden Kreise tragen sich mit der Absicht, eine Hofbühne modernen Stils zu erbauen. Das alte, in den vierziger Jahen errichtete Theater, das verschiedentlich renoviert wurde, entspricht in seinem Ausseren nicht den neuzeitlichen Anforderungen. Auch die Bühne ist unpraktisch gebaut und viel zu klein. Am schwierigsten zu lösen wäre die Platzfrage; aus technischen Gründen kann der Platz, an dem das Theater jetzt steht, nicht wieder benutzt werden. Es ist anzunehmen, dass der Neubau, wenn sich der Hof und die Stadt darüber einig sein werden, auf dem Gelände des sogenannten „Alten Ministerium" errichtet wird.

Graz. Hier kam Beethovens „Neunte" beim letzten Sinfoniekonzerte des Opernorchesters unter Kapellmeister O. C. Posa zu glanzvoller Wiedergabe. Aussergewöhnlich gut bewältigte das Soloquartett, Fräulein v. Hartmann und Pracher und die Herren Bischoff und v. Manowarda, seine heikle Aufgabe. Der vielhundertköpfige Chor wurde von den ersten Gesangvereinen der Stadt gebildet.

— Die Tochter Gemma Bellincionis, Madame Bianca Stagno, erzielte bei ihrem ersten Auftreten am Grazer Opernhause als Butterfly mit einem hochentwickelten gesanglichen Können und einem äusserst temperamentvollen Spiele einen aussergewöhnlich grossen Erfolg. Sie erinnerte aber auch im anmutsvollem Ausseren, in der Stimme und allen Affektsäusserungen verblüffend an ihr geniales Vorbild, ihre Mutter. J. Sch.

Hamburg. Im Stadttheater führte Dr. Löwenfeld, der bemüht ist, alte Spielopern durch neue Inszenierungen zurückzugewinnen, Mozarts komische Oper „Cosi fan tutte" auf. Die entzückende Musik verfehlte ihre Wirkung nicht; auch der hohe Reiz der Inszenierung trug zum Erfolg bei. Aber die Oper mit ihrem ärmlichen Text ist um etwa eine Stunde zu lang.

Jena. Für das Deutsche Tonkünstlerfest in Jena vom 5. bis 8. Juni ist eine Bürgsumme von 20000 M. gezeichnet

worden. Bei früheren Tonkünstlerfesten ist die Bürgsumme nur bis zur Höhe von 40 v. H. beansprucht worden, in den letzten Jahren hat sich sogar ein Überschuss ergeben. Als Festplatz wird die Rasenmühleninsel von der Stadt neu hergerichtet.

Königswinter a. Rh. Zum 100. Geburtstag Richard Wagners errichten Verehrer des Meisters eine Gedächtnishalle bei Königswinter a. Rh. Die Architekten Hans Meier und Werner Berendt führen den Bau aus. Hermann Hendrich hat 12 grosse Wandbilder, freie Kompositionen zum Ring des Nibelungen, dafür gemalt, der Bildhauer Splieth ein Relief des Meisters für den Runenstein.

Leipzig. Auf der Auktion wertvoller alter Musikbücher des 15. bis 18. Jahrhunderts, die bei C. Boerner in Leipzig stattfand, erzielten einige Werke hohe Preise. So brachten: J. Mouton, „Die Messen", eine Seltenheit ersten Ranges (1505), 1750 Mk., Jobin, zwei Bücher „Lautenstück", Strassburg (1573) 2650 Mk. und Hans Judenkünig, „Lehrbuch des Lauten- und Geigenspiels", (Wien 1573) 3150 Mk. Ferner brachten Praktische und theoretische Musik von Gasori aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts 600, 620 und 1860 Mk., zwei Bände Tänze nach der Zither von Kärgel aus dem Jahre 1578 brachten 900 und 1150 Mark, das picardische Gesangbuch aus dem Jahre 1539 brachte 1100 Mk. Jobin. Sammlung von Lautenstücken aus dem 16. Jahrhundert, 2650 Mk. Martin Luther, deutsche Messe, ein starkes Heft von 26 Blättern, 250 Mk., geistliche Lieder von Luther 310 Mk. Das Lutherhaus in Wittenberg kaufte das Gesangbuch von Luther und Speratus aus dem Jahre 1514 für 685 Mk. Sechs Sonaten des Thomaskantors Johann Kuhnau, 1710, erwarb das stadtgeschichtliche Museum Leipzig für 430 Mk.

— An Stelle des Hofkapellmeisters Hagel, dessen Kräfte durch sein Braunschweiger Amt in Anspruch genommen werden, ist Herr Dr. Stephani in Eisleben Dirigent des Philharmonischen Chores geworden.

London.. Bei der diesjährigen Opernspielzeit der Covent-Garden-Oper wird als einzige neue deutsche Oper das Musikdrama „Oberst Chabert" von Hermann W. v. Waltershausen aufgeführt.

Mannheim. Im Mannheimer Hoftheater wurde „Ariadne auf Naxos" von Rich. Strauss und Hugo v. Hofmannsthal zum ersten Male aufgeführt. Das Werk hatte zwar keinen durchschlagenden, aber einen starken Erfolg. Die Oper selbst wurde weit herzlicher aufgenommen als das Schauspiel Bürger als Edelmann, obwohl die Regie viele Kürzungen vorgenommen hatte.

Mainz. Am 2. und 3. Juni finden im Konzerthause zu Mainz zwei von dem Verein „Mainzer Liedertafel und Damengesangverein" veranstaltete Aufführungen der Kaiserin Friedrich-Stiftung statt. In dem ersten von Kapellmeister O. Naumann geleiteten Konzerte gelangt Händels „Israel in Egypten" in der Chrysander'schen Neugestaltung zur Aufführung. Das Programm des zweiten unter Leitung von Professor Siegfried Ochs-Berlin stehenden Konzertes bilden die nachstehenden Kantaten von Joh. Seb. Bach: „Du Hirte Israel, höre" (Nr. 105 der Part-Ausg. der Bach-Gesellschaft); „Es erhub sich ein Streit" (Nr. 19); „Jesu, der du meine Seele" (Nr. 78); „O Ewigkeit, du Donnerwort" (Nr. 60); „Nun ist das Heil" (Nr. 50). Als Solisten wirken mit: Frau Kammersängerin Anna Kaempfert (Sopran), Fräulein Maria Philippi (Alt), Herr Kammersänger Felix Senius (Tenor), Herr Prof. Johs. Messchaert (Bass), Herr Kammersänger Paul Bender (Bass), Herr Prof. F. W. Franke (Orgel) und Herr A. Kleinpaul (Cembalo). Das städtische Orchester ist auf 75 Musiker verstärkt. Jede weitere Auskunft wird durch die Geschäftsstelle der Mainzer Liedertafel, grosse Bleiche Nr. 56 zu Mainz erteilt. Wie bei den früheren Stiftungsaufführungen sollen auch dieses Jahr hervorragende Musiker zum unentgeltlichen Besuche der Konzerte eingeladen werden.

München. Das internationale Institut zur Organisierung der geistigen Arbeit „Die Brücke" hat sich neben der Regelung des Formats und dadurch des Platzersparnisses in den letzten Monaten auch mit der Anlage eines Archivs für Kleingraphik beschäftigt. Zur Kleingraphik gehören bedeutende Industrien, die namentlich für die Geschmacksbildung eine sehr grosse Rolle spielen, weil ihre Erzeugnisse; z. B. Etikette und Plakat eine bedeutende Ausbreitung besitzen. Über die Möglichkeit, zur Kleingraphik Spezialsammlungen (etwa Spielarten, Heiligenbilder usw.) zusammenzubringen, dürfte für alle, welche den raschen Aufstieg der Brücke verfolgt haben, kein Zweifel bestehen. Das Institut hat schon ehe der Plan zur Anlegung des Archivs für Kleingraphik bekannt war, Zuweisungen von ansehnlichem Umfange und bedeutendem Sammelwert in Form von Stiftungen erhalten. So das Karl Steiningersche Musik- und Theaterarchiv, bestehend aus 700000 Zeitungsausschnitten, das die 350000 Nummern zählende, vom Musikhistoriker Otto Keller angelegte Sammlung, die in mehr als 30 Jahren entstand, und die ebenfalls gestiftete Spezialsammlung über österreichische Theatergeschichte des Herrn Viktor Keller in glücklicher Weise ergänzt. Die München-Dachauer Aktiengesellschaft für Maschinenpapierfabrikation in München hat der Brücke eine Million Unterlagen im Weltformat $x = 22{,}6 \times 32$ Zentimeter für die Zeitungsausschnittsammlung überwiesen. Das Musikarchiv ist dank dem System der Raumersparnis in einem Zimmer untergebracht und wird schon jetzt von vielen Fachleuten eifrig benützt. So exzerpieren daraus zwei Damen den Inhalt für ein Tonkünstlerlexikon, das dank den hier gebotenen Unterlagen das grösste Werk dieser Art werden wird.

— Prof. Alexander Petschnikoff hat die Berufung als Lehrer der Violin-Meisterklasse an der Kgl. Bayerischen Akademie angenommen.

Paris. Xavier Leroux, der mit der „Königin Fiametta" (1906) und noch mehr mit dem „Landstreicher" (1907) grosse Erfolge in der Pariser Komischen Oper hatte, während es ihm nicht gelungen ist, seine „Theodora" anderswo als in Monte Carlo und mit der Truppe von Monte Carlo in Berlin aufführen zu lassen, hat sich bei seinem neuen Werk „Le Carillonneur", das in der Komischen Oper sehr gut aufgenommen wurde, offenbar mehr Mühe gegeben, als mit seinen früheren Werken. Er musste hier sein südländisches Temperament einigermassen verleugnen, denn sein „Glockenspieler" ist einem Roman von Rodenbach entlehnt, worin sich der schwermütige Charakter des Vlamländers vor allem ausspricht. Anziehend war ihm der Gegensatz zwischen dem Berufe des Glockenspielers und dem finsteren häuslichen Drama, das er erlebt, da er sich in die Schwester seiner Frau verliebt und diese deswegen ins Kloster geht. Der Wettbewerb für den Glockenspielerposten in Brügge und die Schlussprozession der Nonnen sind dem Komponisten besonders gut gelungen, aber auch für die Verzweiflung des unglücklichen Liebespaares hat er einige ergreifende Musikstücke gefunden.

— Nachdem Astruc in seinem neuen Opernhause Berlioz' „Bevenuto Cellini" der Vergessenheit entrissen hatte, liess er ein anderes Werk der Pietät folgen, indem er Webers „Freischütz", der auf den Pariser Bühnen bis jetzt immer in einer geschmacklosen Umarbeitung erschienen war, in der Originalform mit gesprochenem Dialog zur Aufführung brachte. Georges Servières hatte den deutschen Text möglichst getreu und doch sangbar ins Französische übertragen. Rose Féart von der grossen Oper und Susanne Vorska, sowie die Herren Sens und Blancard sangen die Hauptpartien sehr gut, aber das gesprochene Wort schien ihnen einige Mühe zu machen. Felix Weingartner sorgte auch an diesem Abend für eine schwungvolle Orchesterbegleitung.

— Der Gründer und Herausgeber des Musical Courier Marcus Blumenberg ist vor einigen Tagen in Paris 62 Jahre alt gestorben.

— Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang" wurde von Direktor Gabriel Astruc für dessen neu eröffnetes Theater in den Champs Elysées in Paris erworben und gelangt an dieser Bühne im Verlaufe der kommenden Saison in französischer Sprache zur Erstaufführung. Die französische Übersetzung besorgt für Direktor Astruc ein bekannter französischer Schriftsteller.

Plauen i. V. Der Sächsische Musikerverband hielt in Plauen i. V. seine Vertreterversammlung unter dem Vorsitz des Kammermusikers Teuchert (Dresden) ab. Der Verband umfasst jetzt 22 Ortsvereine mit 1006 Mitgliedern. Ausgeschieden sind die Lokalvereine Leipzig und Chemnitz. Die Tätigkeit des Verbandes wandte sich im Berichtsjahre vor allem gegen ungenügende Ausbildung der Musikerlehrlinge und gegen die Lehrlingszüchterei. Cords aus Berlin führte aus, dass in Sachsen die Verhältnisse für die Erreichung der Verbandsziele günstiger liegen, als anderwärts. Das liege daran, dass der Verband in Sachsen bereits das Ohr der Behörden habe. Ferner vertrat er den Standpunkt, dass es besonders wegen der Lehrlingsfrage vorteilhafter sei, wenn das „höhere Kunstinteresse" nur in gewissen Fällen geltend gemacht

werde, im allgemeinen aber die Musiker unter die Reichsgewerbeordnung gestellt würden, um die Schutzparagraphen in Anspruch nehmen zu können. Es ist für diesen Fall die Einrichtung von Musikerkammern geplant. In den Gesamtvorstand wurden wiedergewählt Kammermusiker Emil Teuchert erster Vorsitzender, O. Ebell zweiter Vorsitzender, Büttner Kassierer, Préc Schriftführer und Beisitzer Hermann Brückert, Max Gierth, Lehmann, Neumann und Brantl, sämtlich aus Dresden. Eine Entschliessung, die an die Stadt Bautzen gerichtet wurde, wandte sich gegen die Auflösung der Bautzner Stadtkapelle und die Bevorzugung der Militärkapellen. Die nächste Versammlung des sächsischen Musikerverbandes soll in Frankenberg tagen. Mitte Juni wird in Berlin das Deutsche Musikfest stattfinden, zu gleicher Zeit tagt dann die Vertreterversammlung des allgemeinen Deutschen Musikerverbandes.

Prag. Am hiesigen Neuen deutschen Theater findet Ende April die Uraufführung einer Oper, „Gefängnisse" betitelt, von Gerhard von Keussler, dem Dirigenten des Prager Singvereins und deutschen Männergesangvereines statt. Keussler ist durch seine Sinfonien „Der Einsiedler" und „Morgenländische Phantasie" auch in Deutschland bekannt, ein Oratorium „Vor der hohen Stadt" wurde in Prag vor wenigen Jahren erfolgreich aufgeführt.

— Das tschechische Nationaltheater in Prag veranstaltet im Frühjahr Freilichtvorstellungen in der sogenannten Wilden Scharka, einem romantischen Tal nächst Prag: Smetanas „Verkaufte Braut" und historische Dramen.

Rom. In dem Wettbewerb italienischer Opern wurde keines der eingereichten Werke des Preises für würdig befunden. Der Stadtrat von Rom beschloss daher, ein neues Preisausschreiben zu erlassen.

Strassburg. In dem vorläufigen Programm des Musikfestes, das die Stadt Strassburg in der Zeit vom 31. Mai bis 2. Juni veranstaltet, sind ausser den Parsifal-Szenen symphonische Werke vorgesehen. Ein Abend wird ausschliesslich französische Musik umfassen.

Bis jetzt sind folgende Solisten verpflichtet worden: Mme. Croiza (Paris), Moriz Rosenthal (Wien) und der Violinvirtuose Fritz Kreisler (Berlin). Die Einzeichnungslisten zum Abonnement auf die Konzerte liegen in den Strassburger Musikalienhandlungen von Wolf, Meisengasse, und Hug und Co. (Spiessgasse) auf.

Vevey. Das Programm zu dem Saint-Saëns-Fest in Vevey ist von dem Kommitee endgültig festgesetzt worden. Den Mittelpunkt bilden 4 Festkonzerte, die im Kasino und im Temple abwechselnd abgehalten werden. Natürlich kommen in der Hauptsache Werke von Saint-Saëns zur Vorführung: unter anderem seine Symphonien Nr. 2 und 3, sein bekannter Marche héroique, seine Hochzeitsweihe, der Krönungsmarsch für König Eduard VII. und die Hymne an Viktor Hugo. Paderewski wird sein Klavierkonzert in A moll vortragen und vierhändig mit Saint-Saëns des letzteren machtvolle Polonaise für zwei Klaviere. Als Solist wird Saint-Saëns verschiedene Kompositionen auf Orgel und Piano mit Orchesterbegleitung spielen. Von Gustave Doret, dem Komponisten der „Nuit des Quatres-Temps", gibt es eine Uraufführung: Ein neues Chorwerk mit Orchesterbegleitung, „Loys" betitelt. Verschiedene bekannte Sänger und Sängerinnen sind für das Fest verpflichtet worden. Das Orchester stellt München.

Warschau. Dem Ausschuss für das Chopin-Denkmal in Warschau ist vom Grafen Scheremetjew in Petersburg ein Klavierstück Chopins überwiesen worden, das er im Jahre 1843 der Gräfin Anna Scheremetjew als „Feuille d'Album" ins Stammbuch geschrieben hatte. Vor einigen Jahren fand der Sohn der Gräfin die Komposition im Archiv und liess einige Exemplare für die Familienmitglieder drucken. Im übrigen aber blieb das musikalische Albumblatt völlig unbekannt. Jetzt soll es zum Besten des Chopin-Denkmals herausgegeben werden.

Wien. Der Wiener Männergesangverein hat beschlossen, Richard Wagner in Wien ein Denkmal zu errichten. Als erste Spende wurden aus Vereinsmitteln 20000 Kronen bewilligt.

— Hier kam es bei einer Konzert-Aufführung von Arnold Schönberg und seinen Schülern zu grossen Skandalszenen. Die Kompositionen wurden verhöhnt und das Konzert musste vorzeitig abgebrochen werden.

— Der berühmte Bössendorfer-Saal in Wien wird im Mai abgerissen. Vorher finden noch vier feierliche „Abschiedskonzerte" dort statt.

Wiesbaden. Die Königl. Kapelle unter Prof. Mannstädts Direktion beschloss ihre Sinfonie-Konzerte mit einer Aufführung von Beethovens 7. Sinfonie; das Violinkonzert und die Fdur-Romanze von Beethoven spielte Lucien Capet mit feinstem Geschmack und vielem Schwung. Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre und das Vorspiel zur Oper „Naerodal" von Otto Dorn vervollständigten das Programm.

Zürich. Hier soll Richard Wagners 100. Geburtstag am 18. oder 25. Mai in Form eines mittelalterlichen Maifestes gefeiert werden, das im Rahmen der Schlusszene der Meistersinger unter freiem Himmel im Dolderpark — auf dem Zürichberg — abgehalten werden soll. Rund 1000 Mitwirkende, die von den grossen Gesangvereinen, den künstlerischen Gesellschaften, Studentenverbindungen usw. unter Leitung von Tonhalle und Stadttheater gestellt werden, sollen sich an der Veranstaltung beteiligen.

— Die erste Aufführung des „Parsifal" in Zürich ist auf den 13. April festgesetzt. Sie soll ein durchaus feierliches Gepräge tragen. Sie beginnt nachmittags um 4 Uhr und endet gegen 9 Uhr abends. Die nächsten Wiederholungen finden am 20. und 27., jedesmal an Sonntagen, statt. Man will den Wagnerfreunden aller Stände Gelegenheit geben, das Werk zu hören. Deshalb sind auch die Eintrittspreise niedrig. Für die Logen- und Parkettplätze beträgt der Einheitspreis 10 Frs.; schon im zweiten Rang gibt es Plätze für 3 Frs. gleich M. 2.40. Das Theater hat sich bemüht, nur mit eigenen Kräften die Aufführung zustande zu bringen. Dirigent ist Lothar Kempter. Die Regie führt Hans Rogorsch. Der Berner Maler Gustav Gampert entwarf die Dekorationen und Albert Isler gestaltete danach das Bühnenbild.

— Am 15. und 16. März fanden im Grossmünster zur Feier des 25jährigen Bestehens des Vereins für klassische Kirchenmusik und der 25jährigen Wirksamkeit seines Direktors Professor Paul Hindermann Aufführungen des selten gehörten Oratoriums: „Die Heimkehr des Tobias" von Joseph Haydn statt. Als Solisten wirkten ausser der Gattin des Dirigenten, Frau Anna Hindermann-Grosser, die Damen Elsa von Monakow und Elsa Suchannek aus Leipzig sowie die Herren Justus Hürlimann und Emanuel Barblan aus Lausanne mit.

Neue Bücher

Der Globus-Verlag (G. m. b. H. in Berlin) gibt für verschiedene Gebiete (der Kunst, Literatur und Kunstgeschichte) „Führer" heraus. Darunter die folgenden drei von Dr. Max Burkhardt:

1. Führer durch Richard Wagners Musikdramen. Es sind dies allgemeinverständliche Erläuterungen der Dichtung und Musik von Wagners Musikdramen nebst einer Einleitung über Wagners Leben und Kunsttheorie mit 200 Musikbeispielen sowie illustriert durch 16 Szenendarstellungen in Photographiedruck. 4. Auflage, 14 bis 20 Tausend. 223 Seiten, 8°, gebunden Preis Mk. 1.—.

2. Führer durch die Konzertmusik. Behandelt volkstümlich über 1500 Werke von 114 Komponisten mit 260 Musikbeispielen, 16 Porträts. 11.—13. Tausend. 271 Seiten gebd. Preis Mk. 1.—.

3. Johannes Brahms. Ein Führer durch seine Werke mit einer einleitenden Biographie, zahlreichen Notenbeispielen sowie einer Anzahl Illustrationen und einem Überblick über die Brahmsliteratur. 223 Seiten. gebd. Preis Mk. 1.—.

Diese Führer sind, wie der Verfasser einleitend sagt, nicht für Fachleute bestimmt, sondern für die Vielen, die sich nebenbei mit der Tonkunst beschäftigen und ihr Verständnis dafür bereichern, vertiefen möchten. Diesem Zwecke entsprechen in den so gezogenen Grenzen Dr. Burkhardts Bücher vollkommen. Die Sprache ist eine zwar feine, gehobelte, doch verständliche — ohne alle trockene Gelehrsamkeit und langweilenden Schwulst. Zum Teil werden Fachausdrücke erklärt. Ein einschlägiges Literaturverzeichnis wird denen dienen, die Fähigkeit und Lust haben, eingehendere Studien zu machen und sich den Quellen zu nähern. Diese Bücher können daher bestens empfohlen werden. Fachleute werden sie als kurzes, schnell beratendes Auskunftsbuch verwerten können.

Dr. mus. J. H. Wallfisch

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 12. April 1913, Nachm. 1/2 2 Uhr:

Sigfrid Karg-Elert: op. 85 No. 2. Fantasie, Kanzone, Passacaglia und Fuge für Orgel. J. S. Bach: „Gib dich zufrieden". F. Mendelssohn: „Jauchzet dem Herrn". G. Vierling: Osterlied.

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)
Sonnabend, den 12. April, 2 Uhr:

M. A. Mozart: Fmoll-Fantasie für Orgel. Michael Haydn: „Universi, qui te expectant". Joseph Haydn: „Non nobis Domine".



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Das Büro des Verbandes ist vom 20. bis 28. April geschlossen und sind dann alle Zusendungen bis 25. September dieses Jahres nach **Bad Wildungen, Villa Augusta** zu richten.

In der Zeit vom 20. April bis 25. September ist die Bibliothek geschlossen und sind alle noch im Besitz befindlichen Werke bis spätestens 19. April nach Nürnberg zu senden.

Als Mitglieder traten ein die Herren:
Kapellmeister Felix Kolarz, Wien
Kapellmeister Reinhold Bender, Dresden
Kgl. Musikdirektor Konrad Schulz, Liegnitz
Kapellmeister Felix Schwarz, Leipzig

Als fördernde Mitglieder traten ein:
Herr Lorenz Schätzler, Nürnberg
Frau Gräfin Steffi Wurmbrand-Stuppach, Wien
Herr Const. Jersch, Bochum
Herr E. Giehl, Dortmund

Wir bitten die Mitglieder nochmals dringend, die Mitgliedsbeiträge einsenden zu wollen, da jetzt der statutengemässe Posteinzug erfolgt.

Um Adressenangabe folgender Mitglieder wird gebeten: Bertram, Rautenberg, Schmiedel, Thiede, Schwarz R. G., Nettstraeter, Fritsch.

Wir ersuchen um sofortige Zusendung der noch ausstehenden Winterorchesterlisten.

Für die Wohlfahrtskassen stifteten:

Musikdirektor A. Schreyer, Wien . . .	Mk. 5.—
Kapellmeister W. Blume, Coblenz . . .	„ 10.—
Frau Marie Denk, Nürnberg	„ 5.—
Professor G. Trautmann, Giessen . . .	„ 8.—
Kapellmeister Wilhelm Müller, Alzey . .	„ 3.—
N. N.	„ 43.—
Professor Ernst Wendel, Bremen . . .	„ 2.—
Kapellmeister Max Alter, Wien	„ 1.45
Kapellmeister Karl G. Pils, Dortmund .	„ 2.—
Kapellmeister Jan Ingenhoven, München .	„ 12.—
Kapellmeister August Scharrer, Baden-Baden	„ 3.—

Kollege Franz Ingber, Davos (Schweiz) veranstaltete zum Besten unserer Wohlfahrtskassen ein Konzert und erzielte einen Überschuss von 450 Frs. Kollegen Ingber von dieser Stelle aus herzlichsten Dank, mögen sich alle Kollegen an dessen grossem Interesse für unsere Wohlfahrtskassen ein Beispiel nehmen.

Kollegen, werbet fördernde Mitglieder!
Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 17. April; Inserate müssen bis spätestens Montag den 14. April eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Ho Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 vom ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 16

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15084? LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 17. April 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Das Volk im Drama

Eine Anregung

Von Dr. **Alfred Heuss**

I.

Jeder, der sich mit dramatischer Literatur beschäftigt, hat sich wohl schon einmal darüber Gedanken gemacht, in welcher Weise die Dramatiker das Volk behandeln. Ob hierüber ein Spezialwerk vorhanden ist, weiß ich nicht, aber jedenfalls könnte man nur wünschen, es möchte sich einmal ein geeigneter Mann an diese Arbeit machen. In der Literatur wie in der Geschichte der Oper und des Oratoriums müßte er in gleicher Weise beschlagen sein. Schon aus diesem Grunde glaube ich bestimmt annehmen zu dürfen, daß ein solches Spezialwerk über das Volk in der dramatischen Literatur bisher nicht existiert.

Es wäre hier wohl vor allem zweierlei zu untersuchen: welche Stellung nimmt das Volk menschlich und welche künstlerisch in den Dramen verschiedener Zeiten und Dramatiker ein? Gedacht ist dabei natürlich an das Volk als Ganzes, als geschlossene Masse, nicht an Einzelpersönlichkeiten aus dem Volke, wie wir sie in unsern heutigen Volksstücken haben. Diese Fragen führen natürlich unendlich viel mit sich, und deshalb sei gleich das herausgegriffen, was mir besonders bezeichnend erscheint: Relativ selten tritt das Volk selbständig handelnd auf, und nicht nur das, die Dramatiker scheinen eine gewisse Freude daran gehabt zu haben, zu zeigen, daß das Volk keine eigene Meinung besitzt, sich dahin und dorthin führen läßt, vom Augenblick abhängig ist und nur dann und wann, wenn es „bearbeitet" worden ist, in die Handlung eingreift und eine Entscheidung herbeiführt. Die dramaturgische Betrachtung hätte schon bei den Griechen einzusetzen, deren Chor öfters, wohl am feinsten bei Sophokles, die öffentliche Meinung zu repräsentieren hat. Der Chor greift zwar nirgends in die Handlung ein, aber er ist dennoch verschieden behandelt. Die Generalsignatur, daß der griechische Chor außerhalb und über der Handlung stehe, stimmt denn doch nicht. Öfter läßt er sich in die Leidenschaft der Handlung hineinziehen und urteilt direkt aus der Situation heraus, etwa so, daß er dem recht gibt, der zuletzt gesprochen und seine Gründe entwickelt hat. Der Schalk in Sophokles kommt da öfter zum Vorschein. Schon bei ihm macht sich die Auffassung geltend, daß das Volk keine selbständige Meinung habe und sich zu der Auffassung bekennt, die ihm von höherer Instanz eingegeben wird.

Bei der späteren Theaterkunst, der des christlichen Zeitalters, wird man vor allem berücksichtigen müssen, daß das Spielenlassen von Volksmassen mit Schwierigkeiten verbunden ist, die auch heute für das gesprochene Drama in Frage kommen. Fast unmöglich ist es dem Wortdramatiker, die Empfindungen eines Volks, einer Masse überhaupt, darzustellen. Es ist schon reichlich schwer, die das Volk darstellenden Statisten nur einige wenige Sätze zusammen sprechen zu lassen. Die Dramatiker sind daher auch auf den Ausweg gekommen, das Volk in einzelne Gruppen, in Einzelpersonen aufzulösen, um durch diese zu zeigen, was im Volke vorgeht, wie die Stimmung beschaffen ist. Das ausgeprägteste Beispiel dieser Art bietet Schiller in seinem Wallenstein, wo er es nötig gefunden hat, der im Heere herrschenden Stimmung ein ganzes Stück zu widmen. Schiller führt uns hier gleichsam im Lager herum, macht uns auf diese und jene Gruppe aufmerksam, bleibt bei der einen stehen, beobachtet sie und geht dann weiter. Shakespeare hat sein urwüchsigstes „Volks"stück im Julius Cäsar gegeben, er führt das Volk als dramatischen Faktor in die Handlung ein: aber gerade hier hat man sich wieder der früheren Bemerkung zu erinnern. Dieses römische Volk ist nach Shakespeares Auffassung Masse, wirkliche Plebs, es hat keine eigene Meinung, nicht einmal ein ausgesprochenes Gefühl, es läßt sich deshalb führen und lenken und glaubt dem am meisten, der am besten zu reden versteht. Es war mir lange unerklärlich, was mir bei der Aufführung dieses Stücks im Wiener Burgtheater vor einigen Jahren nicht recht gefallen wollte. Man hatte hier das Volk bei der Rede des Antonius bis aufs Feinste „durchgearbeitet" in der Art, daß jeder dieser Römer eine Charakterfigur abgab und die Masse einen, wenn man so sagen darf, individualisierten Eindruck machte. Aber diese berühmt gewordene Regieleistung hatte, wie ich heute sagen muß, eine Achillesverse: ein derart „individualisiertes" Volk entspricht dem Shakespeareschen durchaus nicht, dieses ließe sich, wenn es sozusagen lauter Charakterköpfe aufwiese, nicht ohne weiteres dazu bringen, das eine Mal: Es leben die Mörder Cäsars! und bald darauf: Nieder mit ihnen! zu rufen und danach zu handeln. Im Gegenteil muß hier szenisch versucht werden, den Eindruck der dumpfen, schweren Masse, aus der sich kein einziger heraushebt, zu erzielen; kommt

diese dann, durch einen genialen Verführer wie Antonius in Fluß gebracht, in Bewegung, dann braust sie dahin wie ein wilder Strom. Das Ganze war in Wien doch nichts anderes als eines jener virtuosen Regiestücklein, durch die ehrgeizige moderne Regisseure berühmt werden wollen. Jedenfalls sieht man, daß man sich über das Thema: Das Volk in den Dramen seine Gedanken machen darf.

Man hätte sich besonders auch die einigermaßen spekulative Frage vorzulegen, ob in dem und jenem Stück der Anteil des Volks an der Handlung dem Vorwurf entsprechend gehalten ist. Hier spricht neben kulturellen, allgemein zeitlichen Gründen ganz besonders auch die Individualität des Dichters ein entscheidendes Wort. Interessant ist es, als Beispiel Goethes Egmont zu wählen. Der Stoff, um den es sich hier handelt — die Niederwerfung der Niederlande — hätte ein wirkliches Volksstück ergeben können, aber Goethe gab einen ausgesprochenen „Egmont", diese Gestalt ist es in erster Linie, die ihn interessiert und deretwegen er überhaupt das Stück schreibt; wohl zeigt er uns das Volk in der gruppenweisen Behandlung, von der vorher die Rede war. In eigentliche Aktion tritt es aber nicht, sei es in dieser oder jener Art. Um das ganz zu begreifen, muß man an Beethovens Musik, an die Ouvertüre denken. Dieser Beethoven, Republikaner durch und durch, sah den Stoff trotz des Goetheschen Werkes mit ganz andern Augen an. Selbstherrlich wie er war und es, wie nur je einer, sein durfte, stellte er mit wuchtiger Hand das Volk in den Mittelpunkt, zeigt es uns in der Zeit der Niederwerfung, dann aber auch in der des Freiheitssturms, kurz er schreibt die revolutionärste Ouvertüre, die jemals geschrieben worden ist. Für die lebensfrohe Seite in Egmonts Charakter fällt auch nicht eine einzige Note ab, das Individuum tritt hinter das völkergeschichtliche Moment ganz zurück. Die Unterschiede in der Behandlung liegen hier indessen nicht nur in dem verschiedenen Charakter der beiden Männer, sondern auch in der Zeit. Die Ouvertüre konnte nur ein Mann geschrieben haben, der die große Revolution hinter sich hatte, mit ihr groß geworden war. Goethes Egmont hat die Revolution nicht einmal von der Ferne gesehen, und es ist eigentlich eine eigentümliche Sache, daß man das Goethesche Werk mit der Beethovenschen Ouvertüre aufführt. Wäre diese nicht so finster, niederländisch schwer, so gäbe es eigentlich nur ein Werk aus der klassischen Literatur, zu dem sie wirklich paßte, Schillers Wilhelm Tell.

Dieser ist denn auch dasjenige Werk, in dem von sämtlichen gesprochenen Dramen das Volk die größte Rolle spielt, er kann überhaupt als das Ideal eines Volksstücks angesehen werden. Das Volk ist hier keine physiognomielose Masse, die in irgendeiner Weise erst bearbeitet werden muß, die sich deshalb lenken und führen läßt: eine große Idee belebt sie alle, einen wie den andern, die Freiheitsidee. Und das gerade ist auch das Große an dem Werk, daß es zeigt, wie eine hohe Idee die Massen individualisiert, wie der einfachste Mann neben dem Gebildeten seinen vollen Wert behauptet, weil er von den gleichen Empfindungen und Gedanken bewegt wird. Im Tell gibt's deshalb keine eigentlichen Führer des Volks, denn es braucht nicht geführt, zu etwas hingelenkt zu werden, von dem es völlig durchdrungen ist. Die da durch Rat und Tat vorn stehen, wie ein Tell oder Attinghausen, handeln einzig aus dem Willen und Empfinden des gesamten Volks, sie tun nur, was jeder andere täte, der im Besitze ihrer geistigen oder körperlichen Kräfte wäre. Sie sind nur hervorragendere Individuen der individualisierten Masse, weiter nichts, von irgendwelchem Selbstzweck keine Spur. Hier, in diesem Werk, hat es denn auch tiefsten Sinn, wenn das Volk weniger als gesamtes dramatisch hervortritt, sondern durch Einzelpersonen präsentiert wird. Ist ein Volk eben einmal von einer hohen Idee erfüllt, hat es seine großen Ziele, und ist deshalb der eine wie der andere von den gleichen Gefühlen und dem gleichen Streben erfüllt, dann ist jeder Einzelne wieder die Masse selbst, und er kann, muß sogar aus dieser hervortreten, weil er zeigen soll, wie lebendig die Masse ist, welche Individualitäten sie durch das gleiche Streben hervorzubringen vermag. Im Tell gibt es keine dumpfe Masse wie im Shakespeares Julius Cäsar, keine Führer, die der Ehrgeiz plagt, die erste Violine spielen zu wollen, sondern sie sind nur Führer im Vollstrecken des Willens und Strebens ihres Volkes. Man weiß in Deutschland kaum, welche Rolle der Tell in der Schweiz spielt, und man darf auch ruhig sagen, das heutige Deutschland kann dieses Werk gerade in seiner Eigenschaft als Beispiel für ein individualisiertes Volk nicht so ganz verstehen. Es stecken in diesem Werk enorme Zukunftswerte.

II.

Die Bemerkungen werden, so kursorisch sie gehalten waren, immerhin dargetan haben, daß es seine in der Natur des gesprochenen Dramas liegenden Schwierigkeiten hat, das Volk als Gesamtheit, als Masse in das Drama, und zwar natürlich als dramatischen Faktor einzuführen. Etwas ganz anderes ist es in der Musik, die gerade in dieser Beziehung einen der stärksten Vorteile vor dem gesprochenen Drama voraus hat, einen Vorteil, der ganz in ihrer Natur liegt: die Musik kann durch die Mittel des Chors die verschiedensten Allgemeinempfindungen ausdrücken, und das Musikdrama hat somit die allerbeste Gelegenheit, Stoffe zu behandeln, bei denen das Volk eine Rolle spielt. Indessen würde sich täuschen, wer da annähme, die Oper habe in dieser Beziehung ihre Mittel voll ausgeschöpft. Wie wir sehen werden, finden sich die größten Beispiele dramatischer Volksschilderungen nicht direkt auf dem Gebiet der Oper, sondern bei andern musikalischen Kunstformen, die allerdings mit dem Musikdrama mehr oder weniger stark verwandt sind.

Die Oper ist eine italienische Schöpfung. Ihre Weltstellung hat sie sich durch den Sologesang und seine Ausbildung erobert, der auch immer der natürliche Untergrund der Oper überhaupt sein wird. Belegen die ersten Opern ihren historischen Zusammenhang mit dem Höhepunkt der mehrstimmigen Vokalperiode hinreichend auch dadurch, daß sie dem Chor einen ziemlich bedeutenden Platz einräumen, so geht es doch überaus rasch, bis der Chor beinahe vollständig abgeschafft oder auf ein Mindestmaß von Beteiligung beschränkt wird. Der Grund liegt in erster Linie darin, daß der Sologesang vor allem interessierte, man sich an diesem nicht satt hören konnte. Das verwundert scheinbar um so mehr, als gerade die blühendste Opernstadt, Venedig (im Gegensatz zu den großen, nach italienischem Muster angelegten deutschen Hofbühnen), Volkstheater besaß, freie Konkurrenzbühnen, zu denen Zutritt hatte, wer bezahlte. Aber nach Seite des Chors äußerte sich das italienische Volksempfinden nicht im geringsten. Wohl gab es volkstümliche, meist komische

Szenen, in denen die Opern, mehr als gut war, dem Bedürfnissen nach populärer Kost Rechnung trugen; bei dem Interesse für den Sologesang aber fiel für Volksszenen im Sinne des Chors sozusagen nichts ab. Dabei ist noch zu bemerken, daß die behandelten, der antiken Sage oder Geschichte entnommenen Stoffe eine aktive Mitwirkung des Chors in unserm Sinne sehr oft nahegelegt hätten. Verschwörungen, Aufstände, Völkerkämpfe spielen oft keine kleine Rolle, aber all das wickelt sich episodenhaft und in ein Netz von Liebesintrigen verstrickt, ganz nebensächlich ab. Bis auf den heutigen Tag ist auch die italienische Oper in erster Linie eine Solooper geblieben, so gut die Italiener auch verstehen, gelegentlich ausgezeichnete Wirkungen mit kurzen Chören, besonders solchen aus der Ferne — hinter der Bühne — zu erzielen. Sehen wir aber von der mehr „malerischen" Seite der Chöre ab, in der schon die italienischen, besonders in Deutschland geschriebenen Opern des 18. Jahrhunderts — Chöre von Nymphen, von Soldaten, von unterirdischen Göttern usw. — sehr Hübsches, wenn auch wenig Großes leisteten, und richten das Augenmerk auf Chordramatik und noch im speziellen auf solche des Volks, so fällt der Bescheid negativ aus. Einzig die Wiener Oper macht hier im ganzen eine Ausnahme, wenn dramatische Choropern auch nicht sehr häufig sein dürften. Als solche kann man immerhin die Soldatenoper „Costanza e Fortezza" von J. J. Fux betrachten, die vor einiger Zeit in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich veröffentlicht worden ist.

Schon dieser flüchtige Blick auf die italienische Oper sagt uns, daß die Frage nach dem Volk im musikalischen Drama von der Chorfrage abhängt; spielt der Chor in der Oper keine bedeutende Rolle, so ist es von vornherein ausgeschlossen, daß wir irgendeine Ausbeute für unser Thema finden werden.

Selbst dort trifft dies dann und wann zu, wo diese selbstverständlichen Vorbedingungen erfüllt sind. Das ist im ganzen bei der französischen Oper der Fall, die im Gegensatz zur italienischen Oper ein Hauptgewicht auf Ballett und Chor legte, also das Soloprinzip nicht in einseitiger Weise dominieren ließ. Daß der Chor in der neueren Oper zu seinen Rechten kommen konnte, verdankt man auch ganz besonders der französischen Oper, und der hier in erster Linie vermittelte, war Gluck, dessen Reform auch teilweise darin bestand, daß er, auf Grund der lyrischen Tragödie der Franzosen, dem Chor zu einer Bedeutung verhalf, wie er sie in der zeitgenössischen italienischen Oper nirgends besaß, selbst in Wien nicht. Er ging hier aber bedeutend über die Franzosen hinaus, deren Chöre, so wertvoll sie musikalisch — vor allem bei einem Rameau — auch da und dort sind, doch fast immer etwas Dekoratives an sich haben. Ich wüßte auch von Rameau keine Oper zu nennen, in der der Chor große dramatische Funktionen hätte. Aber die Verhältnisse lagen in Frankreich doch so, daß man mit dem Drama nur wirklich ernst zu machen brauchte, um auch den Chor eine Rolle spielen zu lassen, die zeigen konnte, welche außerordentliche dramatische Kraft im Chor eines musikdramatischen Werks stecken und was überhaupt mit den Mitteln eines aktiven Chors künstlerisch erreicht werden kann. Der dies tat, ist Gluck, und er würde hierin eine noch größere Rolle spielen, wenn nicht vor ihm zwei noch größere Meister als er auf verwandten Gebieten Chordramatik und musikdramatische Volksschilderung getrieben hätten, die noch bedeutend über das von Gluck Erreichte gehen, Bach und Händel, der eine in seinen Passionen, der andere in seinen Oratorien.

Bach hat mit der Bühne nie etwas zu tun gehabt, und dennoch dürfte eine Geschichte der Musikdramatik an ihm nicht vorbeigehen, ohne sich wertvollstes, ja einziges Material zur Bereicherung ihrer Urteile entgehen zu lassen. Uns interessiert hier einzig der Volksdramatiker Bach, derjenige Bach, der die sogenannten turbae, d. h. diejenigen Chöre schrieb, die auf Worte des Evangelientextes gesetzt sind. Die Dramatik dieser Chöre ist heute fast sprichwörtlich, und man hat einzig daran zu erinnern, daß die deutschen Passionskomponisten gerade in diesen Chören von jeher Ausgezeichnetes geleistet haben und Bach seinen Vorgängern sehr viel verdankt. Es liegt hier auch etwas spezifisch Deutsches vor, in der Chordramatik hat es keine Musik der deutschen gleichgetan. Man muß hierbei das Hauptgewicht auf die Prägnanz und die Realistik, sowie die innere Wucht legen. Was mit dem Chor in dieser Beziehung zu leisten ist, das haben frühere deutsche Musiker geleistet, wofür die Gründe in der Deklamationskraft der deutschen Sprache — für die von jeher bedeutende deutsche Musiker einen äußerst feinen Sinn besaßen — und in der Anlage des Deutschen für die mehrstimmige Musik überhaupt liegen. Indessen führt es zu weit, auf die Wesensbegründung der deutschen Chordramatik näher einzugehen, die übrigens ein Gegenstück in der deutschen Malerei hat, in der Darstellung einer Unmenge von Menschen bei Vorwürfen, wo sich italienische Maler mit einer einzigen, schön gewählten Gruppe begnügen.

Die Leidensgeschichte von Jesus wird von einem bestimmten Moment an auch zu einem Volksdrama, und zwar lernt man ein Volk in seinem gefährlichsten Zustand kennen, dem eines erbitterten, geistlichen Fanatismus. Wie Bach diesen musikalisch dargestellt hat, davon kann sich jeder durch eine gute Aufführung der Passionen überzeugen; wichtiger erscheint es zu betonen, daß Bach wie keiner seiner Vorgänger dem Volk noch eine besondere dramatische Funktion gegeben hat: Pilatus würde Jesus frei geben, wenn er nicht die drohende Haltung des Volkes fürchtete. Insofern greift das durch die Priester aufgewiegelte Volk bestimmend in die Handlung ein, wir haben hier ein Beispiel höchster, wenn auch finsterer Volksdramatik. Die Musikliteratur und überhaupt die Literatur bietet in dieser Beziehung nichts mehr, was dieser Bachschen Darstellung gleichzustellen wäre.

Handelt es sich indessen bei Bach, was Volksdramatik anbetrifft, nur um die entsprechenden Stellen in den Passionen, so tritt in Händels Oratorien das Volk ganz in den Vordergrund, und bei einer Anzahl von ihnen kann man von eigentlichen Volksoratorien sprechen. Niemals hat das Volk als Gesamtes in der dramatischen Kunst eine solche Rolle gespielt wie bei Händel. Das wuchtigste Beispiel gibt der Judas Maccabäus, den man das musikalische Seitenstück zu Schillers Tell nennen könnte. Es ist ein Freiheitswerk, das neben Schillers Tell vor hundert Jahren am meisten als solches gewirkt hat. Von der Musik soll weiter nicht die Rede sein, aber hierauf sei hingewiesen, daß die Handlung völlig im Rahmen des Volkes verläuft. Alle Personen treten mitten aus den Reihen des Volkes hervor, dieses wählt seine Führer mitten aus sich heraus, irgendeine Vermittlung durch hochgestellte Personen findet nicht statt. Die da reden und als spezielle Repräsentanten des Volkes auftreten, sind ein Mann und eine Frau, denen nicht einmal ein Name gegeben ist. Gerade auch textlich

ist der Judas Maccabäus ein außerordentlich völkisches Werk, nicht zum wenigsten deshalb, weil ausführlich gezeigt wird, daß das Volk im Verlaufe des Werkes eine starke innere Entwicklung durchmacht: Einem übertriebenen, heidnisch anmutenden Heroenkultus huldigend, arbeitet es sich erst durch inneren und äußeren Kampf zum wahren Gottesglauben durch.

Das Thema: Händel als Volksdramatiker, ist sehr groß und soll hier nicht im geringsten ausgeschöpft werden; es wäre da auch zu behandeln, wie Händel in seiner Art Völkerpsychologie trieb, wie frei er dem Heidentum gegenüberstand und manches andere. Von prinzipieller Bedeutung ist aber vor allem die oratorische Form, wie sie sich Händel selbst geschaffen. Nur der Verzicht auf szenische Darstellung erlaubte Händel in den damaligen Verhältnissen, den Chor, das Volk derart in den Vordergrund zu stellen, wie es der Fall ist. Als Bühnendramatiker wäre er an Rücksichten gebunden gewesen, die der Entfaltung von großen Chormitteln im Wege gestanden wären, und in Händels Opern spielt auch der Chor keine Rolle. Sicherlich wird auch das Oratorium immer die Hauptform für Entfaltung des Chors, mithin für musikalische Volksdramatik bleiben, ein Grund mehr, dieser Kunstform einen außerordentlichen Wert zuzuerkennen.

Kehren wir wieder zur Oper zurück, so ist es Gluck, der unser Interesse zunächst fesselt. In sämtlichen Reformopern spielt der Chor eine bedeutende Rolle, und dasjenige Werk, in dem der Chor am stärksten gewissermaßen Volksinteressen vertritt, ist „Iphigenie in Aulis". Die Opferung der Iphigenie ist nicht allein eine Familienangelegenheit, sondern auch eine solche des Volkes. Mit allem Nachdruck vertritt denn auch der Chor dessen Interessen, und der schlagenden Rhythmik, der kurzangebundenen Sprache dieser Chöre wird man seine Bewunderung nicht versagen, wenn man sich auch nicht verhehlen wird, daß der Hauptnachdruck auf andere Seiten des Dramas gelegt ist. Direkte Furcht flößen diese Chöre nicht ein, man merkt, daß es Gluck nicht darum zu tun war, das Volk von seiner unheimlichsten Seite zu zeigen. Daß er derartiges konnte, zeigt er in den Furienchören der tauridischen Iphigenie.

Will man sehen, wie viel der Opernchor in seiner dramatischen Bedeutung Gluck verdankt, so denke man an Mozart, bei dem der Chor in unserm Sinne überhaupt keine Rolle spielt. Seine italienischen Hauptwerke: Figaros Hochzeit, Don Juan und Cosi fan tutte verzichten überhaupt fast ganz auf den Chor — man erinnere sich dessen, was über italienische Opern gesagt wurde —, der einzig in der Zauberflöte durch die Priesterchöre eine Mozarts würdige Rolle spielt, wenn man noch etwa von den türkischen Chören in der Entführung aus dem Serail und den herrlichen Chören in Idomeneo absieht. Wenn jemand auf die Szene im Don Juan verwiese, in der auch die Bauern auf den Liebeshelden einstürmen, so wäre hier zu bemerken, daß es sich um eine Fassung handelt, die dem Werk fremd ist. Einzig die Hauptpersonen — Don Ottavio, Donna Anna usw. — singen und dringen auf Don Juan ein, den Chor einzuführen hat Mozart unterlassen, einmal weil es ihm um Chorwirkungen nicht zu tun war, und ferner, weil er in Prag mit einem Theaterpersonal zu arbeiten hatte, das gar keinen wirklichen Theaterchor besaß.

Es läßt sich wohl auch sagen, daß die Zeit unmittelbar vor der Revolution für eine Verwendung des Chors in unserm Sinne nicht günstig war. Was das heißt, sieht man an einem Werk wie dem Fidelio, der, weit davon entfernt, etwa eine Choroper zu sein, mit der Verwendung des Chors an den paar Stellen, wo er eingeführt ist, in einer Weise ernst macht, die direkt an Händel erinnert. Wenn das unbeschreiblich ergreifende Vorspiel zu dem Gefangenchor im Orchester erklingt und dann die ersten Laute des Chors zu uns tönen, wissen wir sofort, daß wir es mit Unschuldigen, den Opfern politischer Willkür zu tun haben, denen unsere ganze Sympathie entgegenströmt. Hier sehen wir auch, wie viel der Musikdramatiker in solchen Fragen vor dem Wortdramatiker voraus hat. Dieser müßte hier irgendwie erklärend eingreifen, was bei der Oper gar nicht nötig ist. Wir wissen nichts von den Gefangenen, die Sympathie für sie wurde mit keinem Wort geweckt, hören wir aber die Musik, so sind wir sofort im klaren. Und dann die Jubelchöre am Schluß des Werks. Doch wir wollen nicht ausführen, was jedermann weiß.

Daß die deutschen Romantiker, Spohr, Weber und Marschner, dem Chor in unserm Sinne eine bedeutende Stellung eingeräumt hätten, läßt sich nicht eigentlich sagen.. Vielleicht noch am stärksten tut es Marschner in seinem Hans Heiling, wo das Volk der Erdgeister eine sehr dramatische Rolle spielt, indem es sich sowohl gegen seinen abtrünnigen König als nachher auch gegen die Bauern wendet. Heiling muß erfahren, daß mit den finstern Gewalten des Volkes kein Spaß zu treiben ist, und Marschner leistet in dieser Schilderung Vortreffliches.

In der großen Oper der Franzosen liegt der Hauptwurf in Aubers Stummer von Portici vor. Wie hier das allmähliche Anwachsen der Erbitterung des Volkes und dann die Explosion gegeben ist, wird immer unter die großen Leistungen von musikalischer Volksdramatik gehören. Da steht Rossini in seinem Tell weit hinter Auber zurück. Auch sonst findet man manches Bedeutende in der großen Oper in dieser Hinsicht, was eben wieder mit den Verhältnissen dieser Opernart zusammenhängt. Verfügte doch die große Oper über glänzendes Chorpersonal. Cherubini, der der rechte Mann für Choropern gewesen wäre, hat ein nicht sehr freundliches Geschick zur Dialogoper gedrängt, bei der der Chor keine große Rolle spielen konnte. In den Soldatenchören des Wasserträgers hört man aber, so einfach sie sind, etwa den ehernen Schritt des Revolutionszeitalters.

Ein besonderes Kapitel für unsere Frage würde Wagner ausmachen. Seine Stellung zum Chor ist sehr verschieden, fast bei jedem Werk, wo ein solcher überhaupt zur Verwendung kommt, immer wieder anders. Hier nur einige Bemerkungen. Wagner hat in Werken der mittleren Periode — vom Rienzi bis Lohengrin — dem Chor und auch dem Volk einen bedeutenden Platz in seinen Werken eingeräumt, hat dann aber — mit Ausnahme der Meistersinger, über die noch im besonderen zu reden sein wird, und auch noch des Parsifal — mit dem System von Ensemblesätzen jeglicher Art sozusagen vollständig gebrochen und reine Solodramen geschrieben. In dramatischer Beziehung spielt das Volk die größte Rolle im Rienzi, der ein eigentliches musikalisches Volksdrama hätte werden können, wenn es Wagner noch stärker darauf abgesehen hätte. Die Höhepunkte von Wagners Volksschilderung sind auch weder in der freiheitlichen noch in der revolutionären Seite zu suchen — in letzterer Beziehung steht der Rienzi weit unter der Stummen von Portici —, sondern in der religiösen. Der Gesang, mit dem das Volksheer in die Schlacht zieht und der in dem Ruf: Santo spirito seinen bezeichnendsten Ausdruck erhält, klingt in jedem

Hörer nach. Hier zeigt sich auch Wagner plötzlich schon in seiner vollen Eigenart, als ein Künstler, der mit religiösen Motiven ernst macht und auf einer Basis steht, die ihn von allen zeitgenössischen Opernkomponisten unterscheidet. Seit Mozarts Zauberflöten-Chören hatte man etwas Derartiges auf der Bühne nicht mehr gehört; denn wie sich besonders französische Opernkomponisten mit dem Gebet in der Oper abfanden, hat mit der Würde der Kunst nichts mehr zu tun. Das Gröbste und Unmanierlichste leistete sich Meyerbeer in den Hugenotten mit seiner undefinierbaren Vergewaltigung des Lutherchorals. Weit stärker schlägt Wagner diesen echt religiösen Ton in Tannhäuser an, der hierfür überhaupt eins der bedeutendsten Beispiele in der neueren Opernliteratur ist. Eine aktive Rolle spielen aber die Pilger in diesem Werk nicht, so außerordentlich wichtig sie auch für den ganzen Charakter des Werkes sind. Chordramatik weist die große Szene im zweiten Akt auf, als Tannhäuser sein Venuslied gesungen; aber es handelt sich hier um nichts Besonderes. Von wirklicher dramatischer Originalität sind indessen die letzten Chöre im fliegenden Holländer, als sich die Matrosen der beiden Schiffe einander niederzusingen versuchen. Das sind Chöre von elementarer Wucht, die zudem einen besonderen geschichtlichen Wert besitzen. Soweit ich die Literatur überblicken kann, hat kein früherer Komponist zwei sich gegenüberstehende Chöre — was häufig, besonders bei Händel, vorkommt — zugleich singen lassen, sondern derartige Situationen wurden durch Wechselgesang gegeben. Selbstverständlich ist die gleichzeitige Verwendung zweier Chöre uralt, aber in dem Sinne, daß sie sich ergänzen, nicht daß sie sich feindlich gegenüberstehen.

In keinem Werk Wagners spielt bekanntlich der Chor eine größere Rolle als im Lohengrin, und trotzdem ist die Verwendung hier undramatischer als in irgendeinem seiner Werke. Das Volk im Lohengrin hat gar keine dramatischen Funktionen, da es, wenn's zu Konflikten kommt, keine eigene Meinung hat. Hingegen wirken die Ergüsse ganz außerordentlich Stimmung gebend, trotzdem es sich fast nur um Männerchöre handelt, und gehören zum schönsten, was Wagner in dieser Hinsicht geschrieben. Den großen Choranteil begreift man indessen wohl nur auf dem Wege, den Wagners Entwicklung genommen hat. Wenn Wagner in einer großen Anzahl dieser Chöre nichts anderes als die augenblickliche Stimmung wiedergibt, so ist dies nichts anderes, als was er später mit der Sprache des Orchesters bewerkstelligt, die er im Lohengrin noch lange nicht so beherrscht wie in den spätern Werken. Der Chor spricht in Worten und Tönen aus, was die Mehrzahl der Bühnenpersonen, auch die Zuhörer, fühlen. Es liegt auch ein etwas redseliges Moment in diesen fortwährenden Ergüssen des Chors. Der spätere Wagner ist insofern feiner, dezenter, als er all diese Gefühle dem Orchester anvertraut. Auch in dieser Beziehung ist Lohengrin das ganz eigenartige Übergangswerk vom Wagner der mittlern in den Wagner der spätern Periode.

Das Originalste und Kühnste wie Tiefste hat Wagner als musikalischer Volksdramatiker in den Meistersingern gegeben: er führt — im dritten Akt — das Volk als künstlerischen Faktor ein. Das ist etwas unerhört Neues, und einzig ein Wagner, der sich von der Revolution geradezu Wunder für die Regeneration des gesamten Deutschlands erträumt hatte, konnte überhaupt auf diese Idee kommen. Daß ein Volk bei religiösen, kriegerischen oder ähnlichen Anlässen Huldigungen darbringt, ist etwas Übliches, aber daß es als Gesamtes einem Dichter, einem Geisteshelden huldigt, und dies in plötzlichem Entschluß, das ist etwas ganz Besonderes. Hans Sachs selbst erscheint Wagner als der künstlerisch produktive Volksgeist, und es will etwas heißen, wenn Wagner seinen Revolutionsträumen auf diese Weise Realitäten verschaffte. So weisen auch die Meistersinger weit über unsere Zeit hinaus.

Wenn man sieht, in welch mannigfacher Weise Wagner das Volk in seinen Werken verwendet, ist man sehr verwundert, daß er gerade hierin so wenig Nachfolge gefunden hat. Man wüßte nicht viele neuere Opern zu nennen, in denen eine bedeutende Volksdramatik getrieben und die Chordramatik weiter ausgebildet worden wäre. Noch am ehesten ist dies wohl bei M. Schillings Moloch der Fall, der gerade in seinen Chören am bedeutendsten ist. Das läßt denn auch die Behauptung aufstellen, daß der dramatische Chor in musikdramatischen Werken überhaupt noch lange nicht wirklich ausgenützt worden ist und daß die Zukunft hier noch sehr viele Wege offen läßt.



„L'Amore dei tre Re"

Dichtung von Sem Benelli, Musik von Italo Montemezzi

Uraufführung am Scalatheater zu Mailand am 10. April

Als letztes Ereignis der diesjährigen Saison an der Scala ging am 10. April der Dreiakter eines jungen Veroneser Komponisten in Szene, der sich — um dies gleich vorwegzunehmen — damit jedenfalls als ein begabter Theatraliker und auch als ein Musiker erwies, der sich in der modernen Opernliteratur gut umgesehen hat, ohne freilich bis heute eine eigene Note zu finden. Man muss auch dieser Opernnovität wie den meisten heutigen vom Standpunkt des Musikers näher treten, um ihr gerecht zu werden, nicht aber von musikdramatischen Gesichtspunkten aus. Es ist immer dieselbe leidige Affäre: der Komponist erhält ein Textbuch, das ihn nur als Musikillustrator, aber nicht als leidenschaftlich nachschaffenden Künstler interessiert; der Zuschauer aber verliert mehr oder weniger schnell die Geduld, weil ihn die Handlung — sofern im vorliegenden Fall davon die Rede sein kann — schon inmitten des zweiten Aktes nicht mehr in Atem hält, und schliesslich hören nur noch die Musiker mit dem Musikohr zu, und das Theater um uns herum scheint sich ins Nebelhafte zu verflüchtigen!

Ich hatte von Sem Benelli, dessen Name zu den klangvollen unter der lebenden italienischen Dichtergeneration gehört, weniger Anlehnung an fremde Vorbilder erwartet, als sie sich in dieser düsteren mittelalterlichen Geschichte von den drei Königen vorfinden, deren Seele und Herz an der zarten Gestalt eines jungen Weibes hängen, die dann das unschuldige Opfer dieses geheimen Liebeswettstreites der drei wird. Dieser Wettstreit ist nicht der alltägliche der Rivalität, sondern mit Symbolismen, die an Maeterlinck, aber auch an Wagners Tristan gemahnen. So wird in dem alten blinden Fürsten Archibaldo die grausame Beutegier des räuberischen Barbarenhäuptlings gekennzeichnet, der es nicht dulden kann, dass die schöne Fiora seinen Sohn Manfredo mit dem jugendlichen Fürsten Avito hintergeht und der sie (auf offener Szene!) erwürgt. In Manfredo wird im Gegensatz zu Archibaldo die alles duldende christliche Milde und Herzensgüte allzu absichtlich symbolisiert,

während Avito fast einen Schimmer von Märtyrertum zu tragen scheint. Im letzten Akt verschwimmt das Ganze völlig; Manfredo und Avito trinken von dem erkalteten Munde Fioras das Gift des Liebestodes, während Archibaldo weiter durch das Dunkel des Lebens irren muss.

Der Komponist, Italo Montemezzi, ist offenbar ein frisches gesundes Musikertemperament, dem der Sinn für den latenten Mystizismus dieses Stoffes in soweit abgeht, dass er ihn nur instrumental hie und da andeutet, im ganzen aber in Melos und Harmonie die konventionelle Dramatik des Effektes hervorhebt, wie ihn das italienische, oder sagen wir lieber deutlicher das Scalatheaterpublikum nicht missen will. Dadurch wird die Tragik des Stoffes effektvoll veräusserlicht und nur die Gestalt des blinden alten Archibaldo gewinnt musikalisches Relief. Sehen wir aber von dieser, auch dem schmächtigen Textbuch zuzuschreibenden, etwas äusserlichen Charakteristik ab (bei der es übrigens an plastischen Leitmotiven nicht fehlt), so gewinnen wir den Eindruck eines frischen Talentes, das sich ohne viele Skrupel bei der Komposition an Vorbilder anlehnt und dabei doch bereits Ansätze zur Selbständigkeit zeigt. Montemezzi ist gewandt in der Polyphonie und schreibt einen sehr sicheren Kontrapunkt; auch erweist er sich als Melodiker von liebenswürdiger Herzlichkeit. Freilich wiederholt er sich hie und da noch bei den Steigerungen in den Begleitungsfiguren seines Orchesters, das, an Strauss und auch an Puccini geschult, von den Streicherpassagen im Unisono einen etwas gar zu reichlichen Gebrauch macht und das andererseits eine deutliche Vorliebe für solistische Wirkungen der Holzbläser zeigt. Bei dieser Orchestration verfällt leider auch Montemezzi in den Fehler so vieler Jungmoderner, die Singstimmen sehr oft mehr oder weniger zu decken, so dass man statt eines Musikdramas die berüchtigte moderne sinfonische Dichtung mit konzertant behandelten Singstimmen zu hören gezwungen wird. Was uns jedoch immer wieder in dieser Partitur eines kaum dreissigjährigen Musikers versöhnt, das ist die Ehrlichkeit und die Spontanität, die aus der Arbeit spricht und die uns dafür bürgen, dass sich aus dem jungen Heissporn noch ein Meister und nicht bloss ein Maestro entwickeln wird. Möge ihm das Glück eines besseren, spannenderen und seiner Individualität gemässeren Librettos lächeln, und ich bin überzeugt, er wird uns dann nicht enttäuschen.

An der Aufführung an der Scala ist vor allem die hervorragende Orchesterleitung unter Tullio Serafin, dem meines Wissens in Deutschland noch unbekannten Dirigenten, zu rühmen. Hier ist ein Opernleiter, der detailliert und doch al fresco malt, der Sängern und Instrumentalisten gleich liebevoll die Einsätze gibt, der dämpft und heraushebt, nicht nur wie es die Vorzeichen der Partitur verlangen, sondern wie es die Seele des Komponisten ersehnt! Unter der Darstellern ragte Herr Nazzareno de Angelis als Archibaldo stimmlich hervor; darstellerisch wäre noch eine kleine Dosis Dämonie mehr erforderlich gewesen. Die übrigen Darsteller waren nicht aus dem besten Materiale des Scalaensembles gewählt, leisteten jedoch, namentlich Luisa Villani als Fiora und Ferrari-Fontana als Avito, Genügendes. Dr. Arthur Neisser

Ein Tanzgedicht

Paolo Litta: Die entschleierte Göttin (La Déesse nue), eine esoterisches Tanzgedicht für eine Tänzerin. Klavier Violine und Triangel (Preis 10 Frs. Verlag der Libera Estetica, Florenz; Friedrich Hofmeister, Leipzig).

Isadora Duncan und Emil Jacques-Dalcroze machen Schule. Jene reformierte den Tanz, indem sie durch die Kunst zur Natur, dieser, indem er durch die Natur zur Kunst führte. Fassen wir die Bestrebungen jener Reformer in diesem hauptsächlichsten Sinne, so ergibt sich, dass Paolo Litta in seiner entschleierten Göttin an Jacques-Dalcroze anknüpft, nur mit dem grossen Unterschied, dass er den Bewegungsausdruck philosophisch und psychologisch zu vertiefen sucht. Und eine gewaltige Aufgabe hat sich Litta gesteckt: Das ewig neue faustische Thema des seelischen Strebens nach Wahrheit — hier das Ringen der Psyche — diese selbst verkörpert die Tänzerin — mit den Zweifeln an der Unsterblichkeit, das erst endet, als sie dem Tod begegnet und stirbt: „Schon schwebt sie in den höheren Regionen . . . ihr Geist hat den toten Körper ohne Bedauern verlassen, denn sie hat schon das Unendliche berührt, das ursprüngliche Element ihrer göttlichen Herkunft!“ Der Leser wird meine Ansicht teilen, dass es sich im Grunde um eine Contradictio in adjecto oder vielmehr in verbo handelte — man denke: Psyche stirbt, um dann doch ihrer Unsterblichkeit bewußt zu werden. Zum mindesten musste dabei wohl auch der Körper eine grössere Rolle spielen. Doch hat Litta zum Vorteil für die Mystik des Ganzen wohl absichtlich solche logische Erwägungen beiseite gelassen.

Nur eine Tänzerin von wirklich ausgezeichneten körperlichen, geistigen und seelischen Eigenschaften wird imstande sein, den Anforderungen, die dieser Tanz an sie stellt, restlos nachzukommen. „Ihre Erscheinung soll voll mystischer Andacht und majestätischer Ruhe sein Ihr Gesichtsausdruck zeigt eine überirdische Freude und glänzt in wonniger Verzückung, ihr Antlitz aber ist bleich in der Empfindung ekstatischer Verklärung. Sie muss von ganz merkwürdiger Schönheit sein: ihr Körper soll einem wandelnden Tempel gleichen.“ Übrigens beruhigt eine Anmerkung diejenigen, die Böses argwöhnen, mit den Worten: „Es handelt sich hier ganz und gar nicht um eine wirkliche Nackttänzerin.“

Über alles — über Szenerie, Handlung, musikalische Ausführung der Solisten, Tänzerin, Art der Tänze und Bedeutung der Themen — hat sich der Komponist mehr oder weniger ausführlich ausgesprochen, nur nicht über die nähere Ausdeutung der Musik durch die Tänzerin. Wohl nennt er fünfzehn verschiedene Arten von Tänzen oder vielmehr Ausdrucksbewegungen, die alle Höhen und Tiefen des menschlichen Seelenlebens durchmessen, doch nähere Anleitungen gewährt er nicht. „Sie wird eine Schöpferin sein!“ sagte er von der Darstellerin und legt ihr damit zugleich die schwierigste Aufgabe des Ganzen auf.

Bis hierher stellt uns Litta vor keine unlösbaren Rätsel. Erst bei der Musik selbst beginnen die Probleme. Dass er dem Impressionismus huldigt, darüber wird man ihm nicht bös sein können. Er hat es durchaus nicht versäumt, auch den seelischen Ausdruck, der hier natürlich in erster Linie kommt, zu seinem Rechte kommen zu lassen, man kann es aber wohl auch verstehen, dass ihm das nicht alles ist, dass er vielmehr den Eindruck durch reiche Stimmungen zu erhöhen gesucht hat. Diesem Impressionismus gegenüber ist nun allerdings alle Theorie grau. Ein vernünftiger Musiker wird ihn an der rechten Stelle immer anerkennen, aber eben nur an der rechten Stelle. Er ist es, wie gesagt, auch hier. Doch darf meines Erachtens irgend eine rein musikalische Seite dabei nicht zu kurz kommen. Und leider kommt auch hier eine zu kurz, eine, die die meisten Impressionisten zu Unrecht vernachlässigen. Es ist der thematische Inhalt und damit im Zusammenhang die schöne formale Entwicklung. Die Zeichnung der Themen ist zu wenig scharf, auch rhythmisch zu wenig abwechslungsreich — ein Merkmal, welches bei den Schöpfungen gar vieler modernen Tonsetzer anzutreffen und darauf zurückzuführen ist, dass sie in erster Linie das harmonische Gefüge, dem sie alles andere unterordnen, im Auge haben oder auch sehr oft, dass sie zu schnell mit sich und dem ersten oder zweiten besten thematischen Gedanken zufrieden sind.

Littas impressionistische Ausdrucksmittel sind zum grössten Teil von einer unglaublichen Kühnheit. In dieser Musik wirken Quintenparallelen beinahe noch wie harmonische Ruhepunkte. Der Kontrapunkt Littas ist ein richtiger punctus contra punctum — das contra hier im klassischen, d. i. durchaus feindlichen Sinne genommen. Höchstens kümmert sich der „punctus“ rhythmisch um den andern, harmonisch scheint er es häufig gar nicht mehr zu tun. Eigentliche harmonische Ruhepunkte sind ganz selten, so dass auch in diesem Werk Unbefriedigung und Weltschmerz an der Tagesordnung sind (was vielleicht mit dem ganzen Vorwurf verteidigt werden kann). Dass das Werk trotz alledem viele überraschende Klangfeinheiten enthält,

ass ein vorzüglicher Klavierspieler und Geiger — und nur solche ürfen sich an die rhythmisch, technisch und harmonisch so erwickelte Schöpfung heranmachen — mit feinstem Klangsinn iele im ersten Augenblick schmerzlich hart wirkende Stellen icht bloss mildern sondern überhaupt vergessen machen können, cheint mir sicher zu sein. Aber über die thematischen Schwächen werden sie auch nicht hinwegtäuschen können. Eins nöchte ich noch wissen: Wie viele Klavierspieler werden es chon nach kurzem Bedenken merken, dass auf S. 39 im zweiten System der Baßschlüssel nach dem Violinschlüssel einen Takt zu spät wiedereingeführt ist? Endlich sei nicht unerwähnt gelassen, dass es der Komponist selbst nicht für eine Profanierung hält, vielmehr frei stellt, die Musik als eine Art einsätzige Sonate im Konzert zu spielen, und dass dann die Triangelschläge nicht obligatorisch sind. Dr. Max Unger



Londoner Spaziergänge

Tagesstimmung — Ein veritabler Richard Strauss-Kultus — Musik und Philosophie — 125 Proben für ein neues Ballett — Ein merkwürdiges Tschaikowsky-Konzert — Das Saint-Saëns — Festival

Musikalisch genommen gehört der April in London den Kritikern. Das ist die Zeit, in der man sich Zeit lassen kann, wenn man kritisch tätig ist. Nicht etwa als ob wir denn einsichtvollen Künstlern — gibt es denn überhaupt diese Spezialität? — eine Lobeshymne anstimmen wollten, die keine Konzerte en gros geben, um die ermüdete Kritik zu Atem kommen zu lassen. Nein, dies gehört nicht mit zur Konzertstagnation im April. Die wahre Ursache unserer temporären Rast ist die absolute Teilnahmslosigkeit seitens des grossen Publikums, das sich, und mit vollem Recht, auch ausruhen will. Freilich finden sich immer, selbst um diese stille Musikzeit, einige Sonderlinge, eine gewisse Klasse von Künstlern, die sich am richtigsten mit: Umjedenpreis-Künstler bezeichnen liessen, die nichts Besseres zu tun finden, als Konzerte zu geben. Was aber wirklich das allgemeine Interesse gegenwärtig in dem grossen, grimmigen, grauen London absorbiert, das ist die Balkan-Sinfonie — die grosse „Unvollendete", deren Bombenerfolg die Spalten unserer grossen Tageszeitungen füllt. Man findet — und nicht mit Unrecht — dass Türkische Musik nach heutigem so vorgerücktem Geschmack sich total überlebt hat. Bisher, so lauten authentische Berichte, hat der Satz „Adrianopel" überschrieben, am meisten „gefallen". Es wird allgemein versichert, dass der letzte Satz dieser spektakulösen und wahrhaft epochemachenden Balkan-Sinfonie noch manchen Effekt aufweisen wird, die jede moderne Harmonie selbst über den Haufen werfen dürfte.

Doch, um wieder auf unser Leitmotiv: Konzerte zurückzukehren, muss hervorgehoben werden, dass Konzerte um diese Jahreszeit in London mehr als Luxusartikel zu betrachten sind. Man soll sie eben in nicht allzugrosser Fülle geniessen. Leider findet sich in unserer mehr als mässig bevölkerten Stadt noch immer eine erkleckliche Anzahl von jungen Leuten, die sich das Konzertgeben nicht abgewöhnen können. Es bleibt immer beim alten Sprichwort: der bösen Beispiele, die die Verderber der guten Sitten sind.

Richard Strauss, der grosse moderne Opernpoet, hat es den Engländern ordentlich angetan. Ich bin jetzt nahezu ein Vierteljahrhundert in der Themsestadt, doch erinnere ich mich nicht, dass eine neue Oper jemals einen derart mächtigen Eindruck hinterlassen hätte, wie „Der Rosenkavalier". Wohin mich auch mein Beruf oder meine Vergnügungsaspirationen lenken mögen, immer wird der jeweilige Gesprächsstoff auf Richard Strauss wieder zurückgeführt. Die unzähligen Schönheiten des Rosenkavaliers haben mächtig eingewirkt; das Einschmeichelnde, das Berückende dieser Oper kann nicht vergessen werden. Leute, die sonst kühl wie Gurken sind — Cool as cucumbers, wie die Engländer sagen — ergehen sich in endlosem Lob und man schätzt die neuen Anhänger, somit die neue Strauss-Gemeinde auf viele tausend Köpfe mehr, seitdem der Rosenkavalier über die Bretter von Covent Garden ging. Die Rose als solche appelliert zunächst an das englische Gemüt, da ja bekanntlich die Rose das Emblem der englischen Nation ist. Sie wird kurz als „The English Rose" bezeichnet. Noch im Verlaufe des Sommers soll der Rosenkavalier in englischer Sprache, unter dem Titel „The Rose Bearer" im Adwysch Theatre durch Thomas Beecham zur Aufführung gelangen. Die Übertragung ins Englische hat Kalisch in hervorragender Weise besorgt. Und für den Herbst oder vielleicht Winter ist uns die „Ariadne" versprochen. Hoffentlich wird sie auch kommen und einen neuen Edelstein bilden, im Siegesschmucke, den der Kavalier mit auf seine Lebensreise bekam.

Konzerte, in mässigen Dosen genossen, erfreuen um diese Zeit selbst das Gemüt des blasiertesten Kritikers. Allein, wenn nach Verlauf weniger Wochen, die Konzertwut wieder einmal losbricht, dann kann keine Rede mehr vom Geniessen sein. Ein Nachmittag in the Season führt uns nicht selten in ein halbes Dutzend verschiedener Konzertsäle. Ein volles Programm anzuhören, gehört sodann zu den Seltenheiten. Und eben dieser Gourmanderie waren wir Zeuge in den jüngsten Tagen. Herr Michael Zacharewitsch gab ein Konzert — oder sollen wir sagen: eine Dissertation unter dem Titel: Musik und Philosophie. Er hat viel und sichtlich mit grossem Nutzen Tolstois Werke gelesen, in deren philosophischen Teil er sich musikalisch zu vertiefen versuchte. In seinem sogenannten „Konzert Intime" schickte er sich an, die grossen Ideen Tolstois musikalisch zu erforschen. Doch, wird man berechtigt fragen, lassen sich denn wirklich philosophische Ideen in Musik übertragen? Die Antwort muss etwas ungewiss ausfallen. Und dennoch schien der Versuch — wenn auch nur teilweise — gelungen zu sein. Zacharewitsch hat mit edlem Streben und ungewöhnlichem Talent, mit überraschend sicherer Hand „Grosse Ideen" Tolstois gesammelt und versucht, sie mit Musik zu beleuchten, indem er diese grossen Gedanken in einer Kette von Ereignissen festhielt, die er während des musikalischen Vortrages, eine Dame sprechen lässt. Er schildert zuvörderst das Leben eines Mannes. Er spricht über das geräuschvolle, das unstäte und unzufriedene Leben und Treiben eines Menschen, der immer nach etwas Ungewissem und Unerreichbarem strebt. Er berührt im weiteren Verlaufe seiner „Geschichte", wie der Mensch in steten Vergnügungen seine Zerstreuung und angebliche Beruhigung findet, die ihn am Ende dennoch nicht befriedigen. Den Beschluss dieses geschilderten Alltagslebens bildet eine philosophische Apotheose — wie der Mensch dann in den Traum verfällt und in ihm seine Kindheit wiedersieht. Er träumt von unendlicher Glückseligkeit, und wenn er dann erwacht, findet er, dass die Welt noch immer schön genug ist, um sein Dasein mit Freude zu geniessen. Er findet, dass die Liebe und Hoffnung noch in dieser Welt vorhanden sind, und sonach nicht als blosse Begriffe hingestellt werden dürfen. Das Werk präsentiert sich für Soloviline, Piano, Streichorchester und eine Singstimme. Den begleitenden, sozusagen untermalenden philosophischen Text sprach Miss Saxby und Zacharewitsch spielte den schwierigen Solo-Violinport mit grossem Ausdruck und unfehlbarer Bravour. Dieser Erstaufführung ging voran: eine Brahms-Sonate für Violine und Piano, die in Zacharewitsch und Lloyd-Powell zwei beherzte und brillante Vertreter fanden. Später spielte der genannte Pianist noch zwei Stücke von Liszt: La Campanella und Waldesrauschen. Es ist geradezu verzweifelnd, mit welcher Anhänglichkeit Pianisten diesen Reitstückchen fröhnen. Wie wenn Liszt nicht andere und ebenso gute Paradestücke geschrieben hätte. Das erinnert an ein älteres Wiener bon mot. Als man dem Wiener Bankier Königswarter erzählte, dass man zwei berüchtigte und gefährliche Einbrecher in flagranti erwischte, sagte er mit grösster Gemütsruhe: Dass doch diese Diebe immer nach Flagranti gehen müssen. Sie wissen ganz gut, dass sie in Flagranti immer erwischt werden und doch gehen sie nach Flagranti! Unsere Londoner Pianisten gehen auch immer nach „Flagranti", wo man sie beim Spielen alter und abgebrauchter Stücke ertappt.

Der junge russische Komponist Igor Stravinsky, dessen Ballette „The Fire Bird" und „Petruschka" im Covent Garden jüngsthin gerechtes Aufsehen, musikalisch betrachtet, machten, hat sich interviewen lassen. Diese in England und namentlich in London sehr beliebte Form des Frag- und Antwortspiels, hat schon so manche unsinnige Naivetät zutage gefördert. Die geschäftige und vielbegehrte Reklame in London, kennt kein besseres Mittel für einen relativ Unbekannten, als ihn durch den Reiz eines Interview bekannt und wenn irgend möglich, auch über Nacht berühmt zu machen. So geschah es auch anlässlich eines in unseren grossen Tagesblättern erschienenen Interviews unseres erst 30 Jahre alten Ballettkomponisten Stravinsky, der seinen Wohnsitz seit Jahren in der Schweiz aufgeschlagen hat. Er sprach zuerst, wie es sich von einem modernen, doch etwas zu früh berühmt gewordenen Manne geziemt. Er „meinte", dass Bach etwas „entlegen" für unsere Zeit zu sein scheint. Beethoven hält er für zu gelehrt in unserem Zeitalter! Bloss Schuberts Lustigkeit behagt ihm. (Beneidenswerter Mensch!) Es ist auch etwas „Ge-

fälliges" in Mozart, meint er. Schade, dass er nicht hinzufügte: dass er entdeckt habe, dass in Mozart sogar ein ausgesprochenes Talent herrschte. Diese junge Komponistengarde ist mitunter sehr unfreiwillig komisch. Und als er dann auf sein neuestes Ballett zu sprechen kam, da nahm sein Redeschwall ganz bedenkliche Dimensionen an. Dieses neueste Ballett nennt sich: „Die Krönung des Frühlings". „Wir beginnen demnächst mit den Proben. Nach meinem Dafürhalten werden höchstens 125 Proben notwendig sein, ehe das Werk aufführungsreif ist. Meine Partitur weist fünf Trompeten und acht Hörner auf. Die Holzfamilie ist mit je fünf Instrumenten bedacht. Das Ballett wird hier (London) und in Petersburg zu gleicher Zeit aufgeführt werden." Natürlich war dieses Interview mehr für leichtgläubige englische Leser berechnet. Am Kontinent würde man ein derartiges Trompetengeschmetter kaum dem musikalischen Leserkreis eines Blattes vorsetzen dürfen!

Neben Wagner geniesst nur noch Tschaikowskys Name den Zauber der Anziehung im Konzertsaal. Ein Konzert, das ausschliesslich den Werken dieses Meisters gewidmet ist, kann in London immer auf grossen Zuspruch rechnen. Dieser Tage wurde das letzte der grossen Konzerte des New Symphony Orchestras unter Leitung Landon Ronalds abgehalten. Als Extra-Attraktion erschien der Pianist Mark Hambourg, der das Konzert in Bmoll spielte. Wir hatten hier das merkwürdige Schauspiel, in den beiden Hauptpersonen des Konzertes, Dirigent und Solist, zwei Individualitäten anzutreffen, deren Bestreben so viel als möglich den Intentionen des Komponisten nicht zu folgen von geradezu rührender Einmütigkeit war. Beide schienen sich selbst schmeicheln zu wollen und beide segelten den gleichen Gestaden zu. Landon Roland hat sich Tschaikowsky nach eigenem Rezept zubereitet. Hier kann man kaum mehr von persönlicher Auffassung sprechen; man kann höchstens von persönlicher Willkür sprechen, die zum Schaden der verschiedenen Werke viel zu sehr in den Vordergrund geschoben wurde. Am eklatantesten bewies sein Dirigieren der herrlichen Fünften, dass er sich tempi und Phrasen nach eigenem „Gutdünken" zurechtgelegt hat. Wir würden ihm empfehlen, sich diese Sinfonie einmal anzuhören, wenn Nikisch sie dirigiert. In Mark Hambourg fand Landon Ronald einen getreuen Roland. Er machte es genau so wie der Mann mit dem Taktierstock. Er spielte alles sehr brillant, viel zu brillant! Er glänzte — Tschaikowky nicht. — Bei ihm konzentriert sich alles in Technik, wie wenn es in einem Klavierkonzert und besonders in diesem herrlichen, nichts anderes als Technik zu beachten gäbe. Herr Mark Hambourg scheint noch immer nicht zu wissen, dass es auch so etwas wie Klavierpoesie gibt. Vielleicht machen ihn noch die Jahre zum Poeten. Vorläufig ist er es nicht. Er ist mehr Egoist als Poet und darunter leidet sein sonst bedeutendes Talent sehr empfindlich.

Unsere vornehmen musikalischen Kreise beschäftigen sich lebhaft mit einem Saint-Saëns-Festival, das im kommenden Juni hier abgehalten werden soll. Der berühmte französische Komponist, der um diese Zeit der Feier seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag begehen wird, wurde eingeladen, an den Festlichkeiten selbst teilzunehmen. Er hat dankend angenommen und versprochen ein Mozart-Konzert und seine Fantasie „Afrika" zu spielen. Auch das Coventgarden Syndicat gedenkt den greisen Meister zu ehren, indem sie um dieselbe Zeit „Samson und Dalila" in möglichst grandioser Besetzung zur Aufführung bringen werden. Ehe jedoch Saint-Saëns nach London kommt, wird man ihn im Mai in Vevey am Genfer See festlich bewirten. Dort indes wird er selbst nicht aktiv teilnehmen. Man hat Paderewski engagiert, der des französischen Meisters feinstes Klavierkonzert zum Vortrag bringen wird. Wir wollen hoffen, dass die vielen Festlichkeiten denen sich der greise Meister unterzieht, von keinen üblen Nachwirkungen begleitet sein werden. Es heisst allgemein, dass Saint-Saëns ein noch überraschend junges Herz haben soll.

S. K. Kordy

Rundschau

Oper

Berlin Im Deutschen Opernhause gab es einen Dohnanyi-Abend, mit „Tante Simona" und dem „Schleier der Pierrette" im Programm. Die bescheidene „Tante Simona" ist in der „Neuen Zeitschrift für Musik" gelegentlich der Dresdner Uraufführung eingehend besprochen worden. Daher kann ich mich darüber kurz fassen. Es handelt sich um eine unverletzende Nettigkeit, ohne hohe Ansprüche, ohne grosse Ziele für die Fortentwicklung der Spieloper, auf die wir noch immer warten, und auch ohne besondere Durchschlagkraft beim Publikum. Ein paar Alberne zischten sogar. Bei „Tante Simona" — zischen!!! Aber Dohnanyi sollte sich etwas ernster mit der heiteren Oper beschäftigen. Manches klang aus seiner Musik heraus, wie wenn mit einem besseren Buch auch er Treffliches geben könnte. Und dann muss er sein Untergedächtnis von den prägnanten Motiven, Themen und typischen Harmonisierungen seiner Olympier entlasten.

Das bewies auch die Musik zu Schnitzlers Pantomime „Der Schleier der Pierrette". Ein Gruselstück. Warum muss man nur heutzutage im Opernhaus bei allen neuen Sachen gegruselt, gegrobheitet, gesentimentalisiert, geroheitet, gehintertreppelt und gekientoppt werden? Man hätte es dem sonst so feinnervigen Schnitzler kaum zugetraut, dass er da mitmacht. Auch Dohnanyi nicht. Aber vielleicht haben unsere Librettisten Recht? Das jauchzt auf nach dem Anhören, oder richtiger Ansehen grausiger Szenen! — Marschners Zeit für seinen „Vampyr" ist gekommen! Er griff allen Kollegen weit voraus — jetzt erst lebt sein Publikum! —

Dass ein Schnitzler sein Buch immerhin geschickter ausführt wie die sonstigen Opernbuchschreiber, ist selbstverständlich. Aber was nützt schliesslich die allerherrlichste Mache, wenn der Stoff widerlich ist? Die Sache fängt so an, dass man sich sagt: gut, Theater; lässt sich ertragen. Im zweiten Bild wirds eine Gespenstergeschichte. Und im dritten, wenn Arlechino den durch Selbstmord in Gegenwart der Geliebten, Pierrette, gestorbenen Pierrot über die Bühne geschleift und so recht nervenkitzelnd in den Lehnstuhl setzt und die arme Pierrette darüber wahnsinnig wird: da haben wir ein Stück Psyche aus dem Schinderhannes.

Dohnanyi versucht in diesem Werk grösser zu erscheinen, als er ist. Er wappnet sich mit Wagner, Brahms und einigen Anderen, redet abwechselnd in deren Idiom und poliert das alles mit einer persönliche Noten aufweisenden Instrumentation über. Er trifft gelegentlich mit ziemlicher Sicherheit die Situationen und kommt auch in den dramatischen Höhepunkten des Buches fast immer mit. Aber er kann kein Letztes geben. Was das heisst, ist einem so recht klar geworden, als das russische Ballett die prächtigen Pantomimen des jungen Igor Stravinsky bei Kroll im Dezember aufführte. Die Darstellung des Deutschen Opernhauses war im allgemeinen befriedigend. Mit den vorhandenen Mitteln konnte sie jedenfalls nicht besser gegeben werden. Elsa Galafrès mimte sehr geschickt, aber sie kann zu wenig tanzen. An solchen Punkten merkt man, dass die Pantomime eben dem Ballett und nicht den Schauspielern oder gar den Sängern gehört. Einar Linden (Pierrot) und Edwin Heyer (Arlechino) wären auch noch zu nennen. Die Regie Dr. Kaufmanns hätte nicht besser sein können. Dohnanyi selbst sass am Dirigentenpult und konnte am Schluss einen sehr starken Beifall entgegennehmen.

H. W. Draber

Konzerte

Berlin Ein Ensemblekonzert gaben Schnabel, Flesch, Gérardy, unter Mitwirkung von Richard Buhlig mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung Camillo Hildebrands. Da hörte man in schlichter, erquickend geläuterter Sauberkeit — musikalischer sowohl wie menschlicher — Mozarts schönes Esdur-Konzert für 2 Klaviere (Schnabel und Buhlig). Das war so herzerfreuend wie die Obstbaumblüte im Frühling. Dann vereinigte sich Flesch und Gérardy zu einem herbstlicheren Werk, dessen warme, dunkele Färbung nicht weniger intensiv wirkte: Brahms' Doppelkonzert für Violine und Violoncello. Flesch ist ja ein Brahmsspieler von

ekannter Güte, aber dass Gérardy der edelen Tiefe des Brahmsschen Werks in so männlicher, unvirtuoser Weise gerecht wurde, war ebenso überraschend wie erfreulich. Der Schluss vereinigte Schnabel, Flesch und Gérardy zu Beethovens sommerlichem Tripelkonzert, in dem alle drei Künstler mit wunderschöner Einheitlichkeit der Auffassung imponierten. So erlebten wir Frühling, Sommer und Herbst an einem Abend; den Winter, na ja — den haben wir, Gott sei Dank, für einmal wieder hinter uns.

Eine ausgezeichnete Figur machte der hier bisher unbekannte Pianist Benno Moiseiwitzsch. Ein Mann mit slawischem Temperament und Musikinstinkt, der aber über seiner Musikalität nicht vergisst, dass das Klavier auch klavieristisch behandelt werden muss. Und gerade dazu hat er famoses Zeug. Die Technik sitzt ziemlich sicher und gestattet ihm freies Schalten und Walten mit seiner Auffassung. Der Anschlag wird gelegentlich etwas zu reichlich, was besonders in der Fuge der Händel-Variationen zu bemerken war. Aber gerade dieses Werk, das ja einer der besten Prüfsteine für Pianisten ist, dokumentierte in beachtenswerter Weise das allgemeine Können des jungen Künstlers.

„Auch Pianistin" ist Ellen Andersson. Die Dame war offensichtlich sehr nervös. Aber selbst wenn man damit ein gut Teil ihrer Unzulänglichkeit entschuldigt, so bleibt doch nur der Eindruck ausgeprägter Unreife und Hilflosigkeit in allen Dingen, die Klarheit erfordern, übrig. Eine Esmoll-Sonate von Algernon Ashton sah wüsten Gegenden in Afrika bedeutend ähnlich. Das an diesem Abend zum ersten Male in Berlin zur Aufführung gelangende „Thema und Variationen" von W. Niemann schenkte ich mir in der Darstellung Frl. Anderssons für diesmal.

Agnes Rozgonyi nennt sich ein junges Ding von etwa 11 bis 12 Lenzen, dessen Eltern offenbar der Ansicht sind, ein violinspielendes Wunderkind nach Berlin gebracht zu haben. Sie mögen ruhig sein: das Wunder ist nicht gross. Nach dem ersten Stück war einem klar, dass man in diesem Konzert als Kritiker nichts zu suchen hatte. Es bleibt nur der herzliche Wunsch zurück, dass die Eltern sich nicht einer Verblendung hingeben mögen und das Kind vor zwangsweiser musikalischer Arbeit bewahren. H. W. Draber

Florence Trumbull war an ihrem Klavier-Abend am 1. April im Bechstein-Saal in technischer Beziehung erfolgreicher als in musikalischer. Was sie mit „Gretchen am Spinnrad" von Schubert-Liszt z. B. an Kraftmeierei fertig brachte, bewies, dass sie dem Sujet innerlich ganz fremd gegenüber steht. Nur wenn sich die Konzertgeberin künstlerisch zu vertiefen vermag, können ihre guten pianistischen Anlagen wirklich eindrucksvoll zur Geltung gelangen.

Der letzte Beethoven-Abend von E. von Dohnányi und H. Marteau erlebte einen ausverkauften Singakademie-Saal, und das Publikum erwies sich so erlesenen Genüssen gegenüber zu Ende dieser reichhaltigen Konzertsaison noch recht aufnahmefähig. Erstrahlte die Frühlingssonate in apollinischer Schönheit, so ging (um bei Nietzsche zu bleiben) ein Zug des Dionysischen durch die Kreutzer gewidmete, welche die Zuhörer in einen wahren Rausch der Begeisterung versenkte. K. Schurzmann

---

Kreuz und Quer

Altenburg. Im Hoftheater in Altenburg wurde am 1., 2., 3. und 4. April „Faust" aufgeführt, neu einstudiert und inszeniert von dem Intendanten Hofrat Stury, mit einer Musik, welche der Hofkapellmeister Rudolf Gross für die Faustaufführungen am Altenburger Hoftheater komponiert hat. Das gewaltige Werk wurde in vier Abende geteilt, erster Abend bis Hexenküche, zweiter Abend Gretchentragödie, dritter Abend bis zu den Helenaszenen der klassischen Walpurgisnacht, vierter Abend bis zum Schluss des zweiten Teils. Die Musik, mit einfachen Mitteln gearbeitet, ordnet sich der Dichtung unter, ist dabei charakteristisch und hat zwei grosse Höhepunkte, und zwar in der Walpurgisnacht und am Schluss des zweiten Aktes des zweiten Teils.

— Am Palmsonntage wurde im Hoftheater das „Requiem" von Hektor Berlioz aufgeführt, das hier schon im Jahre 1868 gelegentlich der deutschen Tonkünstlerversammlung in der Anwesenheit von Liszt seine deutsche Uraufführung erlebte. Lag damals der Aufführung die Umarbeitung von Götze zugrunde, so wurde es jetzt in der Originalfassung zu Gehör gebracht. Für das gewaltige Werk stand ein Ton- und Gesangskörper von 500 Personen zur Verfügung, bestehend aus Gesangvereinen am Orte, dem Solopersonal der Hofoper und der verstärkten Hofkapelle. Hofkapellmeister Gross, der Dirigent der Hofoper, leitete die Aufführung mit grosser Umsicht.

Amsterdam. In Holland ist jetzt der Plan, eine Niederländische Nationaloper zu gründen, der Erfüllung näher gerückt. Die Leitung der Truppe, die nur aus holländischen Kräften zusammengesetzt ist, wird Joseph M. Orelio übernehmen. Das Orchester zählt 54 Mann, der Chor 80 Damen und Herren. In Amsterdam soll dreimal wöchentlich, im Haag einmal in der Woche gespielt werden; auch in Rotterdam wird die Truppe hin und wieder spielen. Die Direktion muss sich verpflichten, jedes Jahr ein nationales Werk aufzuführen. Als Erstaufführung sollen Richard Wagners Meistersinger holländisch gebracht werden.

Aussig. In der letzten Gemeindeausschußsitzung zu Aussig wurde beschlossen, das Entlassungsgesuch der Theaterdirektorin Pospischil anzunehmen und die Direktion des Aussiger Stadttheaters neu auszuschreiben.

Barmen. Um weiteren Volkskreisen die Kunst Richard Wagners in diesem Gedenkjahre nahezubringen, veranstaltete der Barmer Theaterverein im Stadttheater mit ersten Kräften der Bühne, mit besonderem Chor und Orchester eine volkstümliche Aufführung der „Meistersinger von Nürnberg" zu Eintrittspreisen von 80, 60, 40 und 30 Pfg. Das Haus war ausverkauft und begeistert von der Aufführung.

Berlin. Wie schon mitgeteilt, ist eine Anzahl hervorragender deutscher Musikalienverleger mit ihren Aufführungsrechten aus der Genossenschaft deutscher Tonsetzer ausgetreten. Ihre Erklärung lautet: „Durch den Beschluss der Hauptversammlung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer vom 31. März 1912, durch welchen den Mitgliedern der Genossenschaft die Verpflichtung auferlegt wird, ihre Urheberrechte, soweit sie sich auf die Wiedergabe ihrer Werke auf mechanischen Musikinstrumenten beziehen, nur durch die Genossenschaft zu verwerten, und durch die Durchführung dieses Beschlusses wird die Grundlage der zwischen den Verlegern und der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) seinerzeit abgeschlossenen Berechtigungs-Verträge vollständig verändert und erschüttert. Die Verleger werden durch diese Veränderung der Vertragsgrundlage in ihren Interessen schwer geschädigt. Die Unterzeichneten sehen sich dadurch, sowie durch die weiteren fortgesetzten Vertrags-Verletzungen seitens der Genossenschaft, die durch die der Hauptversammlung vom 30. März 1913 vorgeschlagenen Satzungsänderungen noch vermehrt werden sollen, gezwungen, den Rücktritt von den geschlossenen Verträgen zu erklären, und nehmen damit die Verfügung über ihre gesamten Rechte von heute ab wieder in ihre eigenen Hände." Unterzeichnet ist die Erklärung von folgenden Firmen: C. A. Challier & Co. — N. Simrock G. m. b. H. — R. Chrzescinski — Heinrichshofens Verlag — Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung Robert Lienau — Carl Simon Musikverlag — Otto Wernthal — Anton J. Benjamin — F. E. C. Leuckart — Ed. Bote & G. Bock — J. Rieter-Biedermann — C. F. Kahnt Nachfolger — Ernst Eulenburg — C. F. W. Siegels Musikalienhandlung R. Linnemann — B. Schotts Söhne. — Die Herren Carl Linnemann, Dr. Bock, Dr. Astor, Martin Sander und Ernst Eulenburg gaben die Erklärung in Vollmacht für folgende Firmen ab: Breitkopf & Härtel — J. Schuberth & Co. — Carl Merseburger — Otte Junne — Leipziger Bühnenverlag, Erh. Schultz — Gebrüder Reinecke — Gustav Haushahn's Verlag — D. Rather — Steingräber Verlag — Fr. Kistner — Fritz Schuberth jr. — Der Vorstand des Deutschen Musikalien-Verleger-Vereins hat hiernach ein Rundschreiben erlassen, durch welches er noch ausstehende Firmen auffordert, sich dem Rücktritt der genannten Firmen anzuschliessen, oder sich mindestens mit dem Vorgehen der Firmen solidarisch zu erklären und das Amt eines Vertrauensmannes in der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht nicht anzunehmen, falls man seitens der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer versuchen sollte, die betreffenden Firmeninhaber dazu heran zu ziehen.

— Zum 50jährigen Künstlerjubiläum Josef Joachims wurde in Berlin eine Stiftung errichtet, um unbemittelten Schülern der in Deutschland vom Staate oder von Stadtgemeinden errichteten oder unterstützten musikalischen Bildungsanstalten ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Staatsangehörigkeit Prämien in Gestalt von Streichinstrumenten (Geigen und Celli) oder in Geld zu gewähren. In

diesem Jahre werden Geigen und Violoncelli verteilt. Bei der Bewerbung sind einzureichen: 1) ein vom Bewerber verfasster kurzer Lebenslauf; 2) eine schriftliche Auskunft des Vorstandes der vom Bewerber besuchten Anstalt über Würdigkeit und Bedürftigkeit des Bewerbers, sowie eine Bescheinigung, dass der Bewerber mindestens ein halbes Jahr der Anstalt angehört hat. Die Prämien werden am 1. Oktober ausgehändigt. Gesuche sind bis einschliesslich den 1. Juni an das Kuratorium der Joseph Joachim-Stiftung in Charlottenburg II Fasanenstrasse 1, einzureichen.

— Am 12. April wurden im Reichstage einige Petitionen erledigt, darunter auch die Parsifal-Petition, über die man ohne Debatte zur Tagesordnung überging.

Boston. Die amerikanische Presse beschäftigt sich eifrig mit der neuen Don Juan-Einrichtung, die Felix Weingartner während seines Gastspieles in Boston eingeführt hat. Die Weingartnersche Einrichtung nimmt in der Aufeinanderfolge der Szenen allerlei Veränderungen vor. Nach seiner Meinung fehlten allen bisherigen Don Juan-Aufführungen infolge der zu grossen Zahl von Bildern Harmonie und Koordination. Infolgedessen hat Weingartner mehrere Szenen in ein Bild verschmolzen. Am meisten Aufsehen erregt in Amerika das Verschwinden der Szene, die in dem Gemache der Donna Anna spielt. Diese Szene hat Weingartner an den Anfang des Kirchhofsaktes verlegt, sodass die Rezitative und die Klage der Donna Anna am Grabe ihres Vaters erklingen.

Braunschweig. Unser Dürerbund gab am 9. April ein Volksliederkonzert, ausgeführt von dem aus 80 Damen und Herren bestehenden, von Heinrich Heger geleiteten Braunschweiger „Madrigalchor" und Konzertsänger A. N. Harzen-Müller aus Berlin; der Chor sang 15, der Solist 10 Volkslieder aus 5 Jahrhunderten.

Bremen. Der Bremer Heldentenor Alois Hadwiger hat sich durch Vertrag mit der Direktion des Théatre des Champs Elysées verpflichtet, nach der Bremer Parsifalaufführung Ende Januar 1914 in Paris den Parsifal zu singen.

Burgdorf (Schweiz). Friedrich Hegars „Manasse" wurde vom Konzertverein unter Leitung von Direktor R. Gervais mit tiefgehender Wirkung aufgeführt. Es wirkten mit: Frau Burger-Matthys (Aarau), Herr Richard Fischer (Berlin), Herr Hans Vaterhaus (Frankfurt a. M.) und das Berner Stadtorchester.

Bückeburg. Der Fürst zur Lippe hat dem Professor Sahla die 1. Klasse der Lippischen Rose, Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft, und dem Hofmusikdirektor Beyer die 3. Klasse desselben Ordens verliehen. Ferner erhielt Herr Hofkapellmeister Prof. Sahla aus Anlass seines 25 jährigen Dienstjubiläums als Hofkapellmeister das Offizier-Ehrenkreuz des Fürstlich Schaumburg-Lippischen Hausordens.

Cöthen (Anhalt). Zur Mitwirkung des am 3. und 4. Mai in Cöthen stattfindenden Anhaltischen Musikfestes sind verpflichtet: Frau Kammersängerin Anna Kämpfert-Frankfurt a. M. (Sopran), Frau Kammersängerin Adrienne von Krauss-Osborne-München (Alt), Herr Kammersänger Hanns Nietan-Dessau (Tenor), Herr Kammersänger Prof. Felix von Krauss-München (Bass), Frau Vera Maurina-Press-Berlin (Klavier), Herr Prof. Michael Press-Berlin (Violine), Herr Josef Press-Berlin (Violoncello). Im Chor wirken mit Bachverein Cöthen, Gesangverein Bernburg, Singakademie Dessau, Jähnigenscher Gesangverein Zerbst. Das Orchester wird von der Herzoglichen Hofkapelle gestellt. Dirigent ist Herr Generalmusikdirektor Mikorey (Dessau). Das Programm ist folgendermassen festgesetzt: Sonnabend, den 3. Mai: 5. Brandenburgisches Konzert für Violine, Flöte und Klavier mit Streichorchester und Continuo von Joh. Seb. Bach. Missa solemnis für Soloquartett, Chor und Orchester von L. van Beethoven. Sonntag, den 4. Mai, vormittags 11 Uhr, Kammermusik-Matinee: Klavier-Trio von Tschaikowsky, Klavier-Trio von F. Mikorey. Nachmittags 4 Uhr Hauptkonzert: IV. Sinfonie von Gustav Mahler, Osterszene aus Goethes Faust für Baritonsolo, achtstimmigen Chor und grosses Orchester von Felix Draeseke, Konzert für Violine, Violoncello und Klavier mit Orchesterbegleitung von Beethoven, 4 Gesänge für Sopran mit Orchesterbegleitung, Ansprache des Hans Sachs und Schlusschor aus den Meistersingern von Wagner.

Darmstadt. Aus Anlass der 1914 auf der Künstlerkolonie (Mathildenhöhe) stattfindenden Kunstausstellung soll daselbst ein Märchentheater nach Plänen von Prof. Albin Müller erbaut werden.

Detmold. Die Frage des Neubaues des Hoftheaters ist zum Abschluss gekommen. An den Beratungen hatten ausser dem Fürsten Leopold zur Lippe die Architekten Pro Genzmer, Professor Bodo Ebhardt und Professor Otto Kuhlmann, ein gebürtiger Detmolder, teilgenommen. Die beiden letztgenannten Künstler, für deren Entwürfe sich der Fürst entschieden hat, werden gemeinsam einen neuen Entwurf ausarbeiten. Die Durchführung der Pläne erfolgt von beiden Architekten gemeinsam, während die Leitung des Baues Pro Kuhlmann unterstellt ist. Mit dem Neubau soll noch im Laufe des Sommers begonnen werden. Die vier Säulen des alten vor einem Jahr verbrannten Theaters, sollen wieder Verwendung finden. Der Zuschauerraum wird 900 Plätze enthalten. Ferner ist ein Konzertsaal und ein geräumiges Foyer vorgesehen. Die Kosten werden sich auf eine Million Mark belaufen.

Frankfurt a. O. Der Königl. Musikmeister Georg Voigt veranstaltete am 8. April mit seinem verstärkten Musikkorps des Grenadierregiments Prinz Karl von Preussen No. 12. und einem Chore von 150 Damen und Herren ein Konzert, welches die Bachkantate „Wacht auf", die „Pfingstkantate" von Paul Blumenthal in Frankfurt (zum ersten Mal), die Beethovensche „Chorphantasie" mit Klaviersolo (Herr Prusse) und das Mozartsche Klavierkonzert in Adur enthielt, gespielt von Hedwig Krei aus Berlin; Die Soli in den beiden Kantaten sangen die Damen Flemming und Jolitz aus Frankfurt und der Berliner Konzertsänger A. N. Harzen-Müller.

Freiburg i. Br. Auch dieses Jahr finden im Mai 5., 7. und 8.) drei Kammermusik-Abende im Paulus-Saal zu Freiburg im Breisgau statt. Mitwirkende sind das Frankfurter Rebner-Quartett und die Münchner Bläservereinigung des Kgl. Hoforchesters. Zur Aufführung gelangen Quartette, Quintette, Sextette und Oktette von Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Brahms. Ausführliche Programme und Propekte durch den Verkehrsverein Freiburg i. Br.

Greifswald. Ein neues Theater mit Stadthalle soll Greifswald erhalten. Die Entwürfe stammen von den Berliner Architekten Iwan und Trehde. Die Baugruppe wird das Theater mit Parkett und zwei Rängen und die Stadthalle mit Cafe Restaurant, grossem und kleinem Saal umschliessen. Das Theater, das 750 Plätze hat, soll an freien Tagen als Kino benutzt werden.

Hagen i. W. Vom 14. bis 20. April veranstaltet das Hagener Schauspielhaus Wagnerfestspiele durch Aufführung des ganzen Ringes. Es wirken hierbei mit ausser den ersten Kräften des Barmer Stadttheaters, als Brünnhilde Frau Thila Plaichinger (Berlin), Siegfried: Aloys Pennarini Hamburg), Wotan: Hans Bahling (Mannheim), Hagen: Kammersänger Max Gillmann (München), Siegmund: Pennarini Hamburg). Die musikalische Leitung der Festspiele liegt in den Händen des hiesigen Kgl. und St. Musikdirektors Robert Laugs, der mit Schluss der Saison von Hagen scheidet und mit den Festspielen sich von dem Hagener Publikum verabschieden will. Herr Laugs folgt einem Rufe als Kapellmeister an die Berliner Hofoper. Sein Ausscheiden reisst in das Hagener Musikleben eine schmerzliche Lücke, da er dasselbe auf eine bedeutende Höhe gebracht hat. Zwar wird er auch noch in nächster Saison nominell die Führung des hiesigen Kunstlebens in der Hand behalten, doch gilt seine Haupttätigkeit naturgemäss seinem neuen Wirkungskreis.

Kaiserslautern. Die Direktion des Stadttheaters in Kaiserslautern wurde dem Direktor und Bühnenschriftsteller Karl Weiss in Wien übertragen.

Köln. Das Kölner Opernhaus brachte eine Neuinszenierung von Webers Oberon mit Verwendung der von Gustav Mahler hinterlassenen, bisher unbekannten, grösstenteils zweckdienlichen Bearbeitung.

Königsberg i. Pr. Konrad Ansorge (Berlin) kommt, wie man uns mitteilt, in diesem Sommer wieder, und zwar zum vierten Male nach Königsberg um hier seinen bekannten Meisterkursus für Klavierspiel abzuhalten. Er folgt auch diesmal wieder dem Rufe Direktor Emil Kühns, des Leiters des Königberger Konservatoriums für Musik, in dessen Räumen die Kurse stattfinden. Auch Nichtschüler des Konservatoriums werden als Zuhörer zugelassen.

Leipzig. Die Städtischen Theater zu Leipzig bringen anlässlich der Hundertjahrfeier Richard Wagners im Neuen Theater folgende Aufführungen: „Der fliegende Holländer", 18. Mai „Tannhäuser", 20. Mai „Lohengrin", 25. Mai „Tristan und Isolde", 27., 28., 30. Mai und 1. Juni den Nibelungenring und am 3. Juni „Die Meistersinger von Nürnberg". Für diese zehn Abende wird ein Sonderabonnement zu Vorzugspreisen auf-

gelegt. Als eigentliche Festvorstellung werden „Die Meistersinger von Nürnberg“ in neuer Ausstattung und Einstudierung gegeben (am 22. Mai).

— Zur Frage des Parsifalschutzes hielt Herr Weber-Robin (Berlin) im Feurichsaale einen Vortrag mit musikalischen Demonstrationen, in dem er die Frage erwog, ob es im Interesse des deutschen Volkes sei, dass der „Parsifal“ über die gesetzliche Schutzfrist hinaus geschützt werde. Er zeigte sich dabei als Wagnerfreund, verneinte aber die gestellte Frage. Bemerkenswert war die Mitteilung, dass die Theaterarchiv-Gesellschaft in Berlin eine Petition vorbereite, die nach Ostern dem Reichstage eingereicht werden soll, und in der nicht nur für den „Parsifal“, sondern für alle weihestimmigen Werke der hohen Kunst ein Schutz über die gesetzliche Frist hinaus angestrebt werden soll, dieser Schutz gegen Profanierung soll von einer Kunst-Schutz-Kommission ausgeübt werden, die sich aus Künstlern, Literaten, Lehrern, Geistlichen usw. zusammensetzen soll, und die fünferlei Nachweise zur Aufführung der gegen eine Profanierung zu schützenden Werke verlangt: einen künstlerischen, einen pekuniären, einen technischen, einen örtlichen und einen zeitlichen. Auf diese Weise soll die Gewähr dafür geschaffen werden, dass grosse Werke nur mit den nötigen künstlerischen, pekuniären und bühnentechnischen Mitteln aufgeführt werden und dass sie nicht an Orten und Zeiten zur Darstellung gelangen, die dem Charakter des Werkes widersprechen.

— Amelie Nikisch hat eine burleske Oper: „Daniel in der Löwengrube“, vollendet, die das Hamburger Stadttheater zur Uraufführung für die nächste Spielzeit erworben hat. Die Oper, deren Text von E. v. Wolzogen stammt, behandelt in übermütigem Witz und mit burleskem Humor, in dem moderne Elemente mit altbabylonischer Kultur in ergötzlichem Anachronismus sich mischen, die bekannte Geschichte des biblischen Helden.

Neustadt a. d. Hardt. Hier ist Musikdirektor Krumbholz, lange Jahre Leiter der Liedertafel und des Musikvereins, im Alter von 62 Jahren gestorben. Krumbholz war in Thüringen geboren und studierte am Konservatorium Leipzig.

Neuyork. In kurzer Zeit werden in Neuyork vier neue Opernhäuser erstehen. Als erster ist Oskar Hammerstein zu nennen, der seine englische grosse Oper am 10. November eröffnen will. Weiter wird der City Club am Schluss der Spielzeit am Metropolitantheater eine achtwöchige Nachspielzeit im Century Theater veranstalten, wie es heisst, „Hand in Hand“ mit der Direktion der Metropolitan-Oper. Weiter hat sich Felix Ismann bereit erklärt, für die Herren Milton und Sargent Aborn ein neues grosses Opernhaus zu bauen, die darin 25 bis 40 Wochen in jedem Jahr Opernvorstellungen in englischer Sprache zu geben beabsichtigen. Das Haus soll 2500 Personen fassen und im Oktober dieses Jahres fertig stehen. Schliesslich hat Lous Ziro das Thaliatheater gepachtet und eröffnet darin Ende April eine auf acht Wochen berechnete Opernspielzeit.

— Zur Erhaltung der Indianermusik wurde in den Vereinigten Staaten ein besonderes Bureau geschaffen und zu dessen Leiter der Komponist Geoffrey O'Harg ernannt. Es soll seine Aufgabe sein, die vorhandene Indianermusik zu sammeln und für ihre Verwendung in den Indianerschulen Sorge zu tragen. Er wird zu diesem Zwecke in den Indianer-Reservationen seinen ständigen Wohnsitz nehmen.

Oldenburg. Nach 24jähriger erfolgreicher Tätigkeit hat sich am 9. April Hofmusikdirektor F. Manns in Oldenburg mit einem Beethoven-Konzert verabschiedet. Als Solist wirkte H. Marteau. Der Grossherzog verlieh Manns den Titel Professor. Sein Nachfolger wird der Münchner Komponist Ernst Böhe.

Paris. Auf dem Friedhofe Montparnasse in Paris wurde am Grabe des Komponisten Emanuel Chabrier (1841 bis 1894), des Schöpfers der Opern „Gwendoline“ und „Briseïs“, ein von seinen Verehrern und Freunden errichtetes Grabdenkmal mit der Büste des Komponisten, ein Werk des Bildhauers Constantin Meunier, feierlich enthüllt.

— Aus Paris wird der Frankfurter Zeitung geschrieben: Das volkstümliche Konzerthaus, von dem man seit Jahrzehnten redet, scheint endlich der Verwirklichung nahe. Der Stadtrat und die Regierung haben sich wenigstens über ein Projekt geeinigt, das einem Konzessionär gestattet, die frühere „Salle du Jeu de Paume“ im Tuileriengarten in einen Konzertsaal umzuwandeln. Der Glückliche, dem es gelungen ist, gegen die 750 000 Franken, die er in die Anlage stecken will, die Erlaubnis zu erhalten, ist M. d'Harcourt, der vor zwei

Jahrzehnten schon angefangen hatte, gute Musik weiteren Kreisen zugänglich zu machen. d'Harcourt hat auf besonderen Reisen, namentlich in Deutschland, das Konzertwesen studiert und sein neuer Plan ist in gewissem Sinne die Frucht dieser Missionen. Es wird sich vor allem darum handeln, viele billige Plätze zu schaffen, 100 zu 1 bis 2 Franken, 800 zu 2,5 bis 3,5 Franken, die übrigen nicht über 5 Franken. Im Konzessionsvertrag wird weiter gefordert, dass im Jahre mindestens 24 sonntägliche Konzerte veranstaltet werden, in denen die Musik aller Zeiten und aller Länder gepflegt wird und mindestens zwei grosse „festivals", bei denen die lebenden französischen Komponisten ihre Werke dirigieren. Das Orchester muss als Genossenschaft organisiert werden. Der Staat behält sich vor, dass nach Ablauf des Mietsvertrags die innere Einrichtung sein Eigentum wird. Man kann annehmen, dass diese bis heute nur auf dem Papier stehenden Abmachungen auch verwirklicht werden. Paris, das bisher gar keine genügenden öffentlichen Konzertsäle hatte, wird so plötzlich um zwei neue Musikhäuser bereichert, um den kürzlich eingeweihten Saal im Astrucschen Theater und diesen volkstümlichen im alten Ballspielhaus.

Plauen i. V. Das Stadttheater in Plauen i. V. brachte noch im vorigen Jahre einen Überschuss von 26 000 Mk.; die laufende Spielzeit dagegen endet mit einem Fehlbetrag von nahezu 15 000 Mk. Vor allem hat zu diesem Umschwung der schlechte Geschäftsgang in der Plauener Spitzenindustrie beigetragen, der seinerseits wiederum durch den Balkankrieg veranlasst worden ist. Auch die Kinos werden mit angeklagt.

Rom. Franz v. Vecsey, der bekannte Geigenvirtuose, wurde durch Verleihung des Offizierkreuzes des Italienischen Kronenordens ausgezeichnet.

Stuttgart. Das Schwedische Musikfest beginnt am 20. Juni im Hoftheater mit einer schwedischen Oper. Am 21. Juni findet ein Konzert statt, in dem der schwedische Studentenchor singen wird. Der 22. soll vormittags Kammermusik und nachmittags eine öffentliche Aufführung bringen. Am 23. folgt nochmals ein Konzert, und damit ist das Musikfest beendet. Am 24. Juni wird die Oper im Hoftheater im Abonnement wiederholt. Die hervorragendsten schwedischen Künstler werden bei den Konzerten mitwirken.

— Maifestspiele finden im Stuttgarter Hoftheater vom 18. bis 24. Mai statt. Am 18. Mai ist die Erstaufführung der Oper „Die Trojaner" von Berlioz in einer neuen Bearbeitung von Gerhäuser und Schillings, die das für zwei Abende berechnete Werk auf einen Abend zusammenzieht. Ferner werden Kleists „Prinz von Homburg", „Tristan und Isolde", Hebbels „Nibelungen" (1. Abend), „Torquato Tasso" Hauptmanns „Einsame Menschen," „Rosenmontag" und „Ariadne auf Naxos" gegeben.

Weimar. Richard Wagners 100. Geburtstag soll auch in Weimar mehrfach gefeiert werden. Unter anderem wird der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen Anfang Mai eine Erinnerungsfeier veranstalten, die Wagner in seiner frühen Schaffensperiode in einem neuen Lichte zeigen soll. Den musikalischen Teil werden einheimische und auswärtige künstlerische Kräfte bestreiten; lebende Bilder sollen Jugendschöpfungen Wagners anschaulich darstellen.

— Die bekannte Pianistin und Komponistin Ingeborg von Bronsart, die Gattin des früheren Weimarer Generalintendanten Hans v. Bronsart, beging ihr 60 jähriges Künstlerjubiläum. Als 12 jähriges Mädchen trat sie am 12. April 1853 in Petersburg in einem Klavierkonzert zum ersten Male vor die Öffentlichkeit.

Wien. Dem Operettenkomponisten C. M. Ziehrer hat die Stadt Wien zu seinem 50 jährigen Berufsjubiläum ein Ehrendiplom überreicht.

— Hier hat die 16. ordentliche Generalversammlung der österreichischen Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger stattgefunden. Der Jahresbericht konstatierte einen neuerlichen grossen Aufschwung der Gesellschaft nicht nur in Oesterreich, sondern auch im Auslande. Die Einnahmen im Jahre 1912 betrugen 374415 Kr. gegen 238 182 Kr. im Vorjahre. Der Reingewinn belief sich auf 206 316 Kr. Dies günstige Ergebnis wird darauf zurückgeführt, dass die Gesellschaft, die bis Ende 1911 in Deutschland durch die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer vertreten war, seit 1. Januar 1912 ihre Rechte dort selbständig ausübt. Infolgedessen war die Gesellschaft auch in der Lage, die Mitgliederpension, die bisher 700 Kr. betrug, für das Jahr 1913 auf 1000 Kr., die Witwenpension von 350 auf 500 Kr. zu erhöhen.

— Mozarts unvollendete Oper „Zaide" soll in Wien in einer Bearbeitung von Wilhelm Kleefeld aufgeführt werden. Kleefeld gab dem Mozartschen Werke eine Fassung, die ohne Veränderung der Originalmusik den fehlenden Anfang und Schluss der Handlung ergänzt.

Wiesbaden. Das Städtische Kur-Orchester feierte durch ein Festkonzert sein 40jähriges Bestehen. Als die Stadt 1873 das Kurhaus in Verwaltung nahm, wurd auch das ständige „Kur-Orchester" begründet: bis dahin hatte die Militärkapelle des 1. Nass. Inf. Reg. und danach die Privatkapelle des bekannten Tanzkomponisten Kéler Bela für die Unterhaltungsmusik im Kurhaus gesorgt. Müller-Berghaus war der erste Dirigent des Kurorchesters, dann von 1874—1905 Louis Lüstner, dem die eigentliche musikalische Durchbildung des Orchesters zu danken ist; ihm folgten Afferni und neuerdings Karl Schuricht. Kapellmeister H. Irmer dirigierte das Festkonzert; mit Werken von Beethoven, Wagner und Liszt fand das Orchester reichsten Beifall und ehrende Ovationen seitens des Publikums. O. D.

Zürich. Am 13. April kam Wagners „Parsifal" am Züricher Stadttheater zum ersten Male zur Aufführung. Der Zuschauerraum war verdunkelt, das Orchester verdeckt, ähnlich wie in Bayreuth. Einzelheiten sind auszustellen. Der Dirigent Lothar Kempter machte sich sehr verdient. Die Aufführung fand begeisterte Aufnahme.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelne Werke vorbehalten)

Verlag von Willy Würges in Köln a. Rh.

Rödger, Emil, op. 6. Sechs alte deutsche Lieder für gemischten Chor. No. 1. Liebesphantasie. No. 2, s' Blümerl am See. No. 3. Der Schatz im Jägerhause. No. 4. Der Kuckuck. No. 5. Mondeshelle. No. 6. Die Lerche. Part. und Stimmen (—.80.) je M. 1.20.

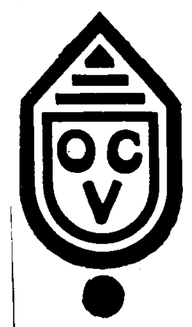
Reiter, Josef, op. 69 I, Weihnachten. Lied für gem. Chor Part. und Stimmen (M. —.60.) M. 1.20.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 19. April 1913, Nachm. $1/2$2 Uhr:

A. Guilmant: Siebente Sonate (F dur) für Orgel op. 89.
R. Rudolz: 2 Gesänge. Vorgetragen von Fräulein Rose M. Brinkmann von der „Deutschen Oper" zu Charlottenburg.
Bargiel: Psalm 96: „Singet dem Herrn."

Das Orgelvorspiel beginnt $1/4$2 Uhr.



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Orchester und Kapellen

Für den Verband Deutscher Orchester- und Chor-Leiter wird es eine der hauptsächlichsten und wichtigsten Aufgaben sein, gewisse in unserm musikalischen Leben allgemein übliche und gebräuchliche, aber bisher ganz verschieden, ganz unregelmässig und willkürlich angewandte Begriffe und Bezeichnungen scharf zu umgrenzen und festzulegen, einheitliche Namen und Ausdrücke zu schaffen und damit jene mannigfachen Unklarheiten und Verwirrungen endlich zu beseitigen, die sich gerade auf musikalischem Gebiet schon so lange, allzulange eingenistet haben.

Eine sehr bedeutungsvolle Frage, die in dieser Hinsicht auf Klärung und Entscheidung hofft, lautet: Unter welchen künstlerischen Voraussetzungen ist auf eine Vereinigung von Musikern die Bezeichnung Orchester oder Kapelle anzuwenden. Über diese ungemein wichtige Angelegenheit erbat sich kürzlich auch das Reichsversicherungsamt in Berlin ein Gutachten von dem „Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter". Mit grosser Freude kam unser Verband diesem Ersuchen nach und ergriff dankbar die sehr erwünschte Gelegenheit, sich über diese entscheidende Frage eingehend aussprechen zu können. Aber gerade wegen der grundsätzlichen Bedeutung dieser wichtigen Angelegenheit wünscht der Verband die von ihm aufgestellten Grundsätze auch weiteren Kreisen bekannt zu geben, und so seien denn in folgendem die hauptsächlichsten Gesichtspunkte des genannten Gutachtens kurz zusammengefasst mitgeteilt.

Das Wort „Kapelle" bedeutete ursprünglich einen bestimmten Teil einer Kirche, besonders jenen Teil, in dem der Sängerchor aufgestellt war, und wurde weiterhin dann auch auf diesen selbst übertragen. Mit dem Eindringen der Instrumentalmusik in die Kirche ging die Bezeichnung „Kapelle" von dem Vokalchor auch auf den Instrumentalkörper über; heutzutage findet man diese Bezeichnung zumeist an deutschen Fürstenhöfen z. B. Königliche Kapelle in Berlin, Königlich sächsische musikalische Kapelle in Dresden, Grossherzogliche Hofkapelle in Meiningen, Fürstliche Hofkapelle in Sondershausen. Dagegen spricht man aber auch von den Städtischen Kapellen in Mainz und Chemnitz. Die städtischen und die behördlich subventionierten Instrumentalkörper führen zumeist die Bezeichnung „Orchester", z. B. Städtisches Orchester in Düsseldorf, Stadtorchester in Leipzig, Orchester des Vereins Hamburger Musikfreunde in Hamburg, Opernhaus-Orchester in Frankfurt a. M., Winderstein-Orchester in Leipzig; andererseits aber sagt man auch wieder Königliches Hoforchester in München, Königliches Theater-Orchester in Kassel, Grossherzogliches Hoforchester in Karlsruhe und Hoftheater-Orchester in Mannheim. Eine besondere Ausnahme bildet der Name: Grossherzogliche Hofmusik in Darmstadt. Beim Theater wendet man meist nicht die Bezeichnung Theater-Orchester an; in Kurorten sind die Namen Kurkapelle und Kurorchester gleich häufig zu finden. Die Musiker-Vereinigungen in Kaffeehäusern, Lichtspieltheatern und dergleichen „Etablissements" heissen stets Kapellen; auch beim Militär ist durchweg das Wort Kapelle gebräuchlich. Schliesslich so auch der Ausdruck Tanzmusik für kleinere, und Ball-Orchester für grössere Instrumentalkörper vornehmeren Charakters nicht zu vergessen, ebensowenig die Namen Feuerwehr-, Berg- und Jugendwehr-Kapelle und ähnliche.

So willkürlich und unregelmässig diese Bezeichnungen auf den ersten Blick auch erscheinen mögen, so zeigt sich doch bei näherer Betrachtung mit ziemlicher Deutlichkeit, dass von einigen Ausnahmen abgesehen allgemein sich das Bestreben geltend macht grössere und immer künstlerischen Zwecken dienende Istrumentalkörper „Orchester", kleinere und mehr für Unterhaltungszwecke bestimmte „Kapellen" zu nennen. Dieses Bestreben gibt sich z. B. auch darin kund, dass die Vereinigung aller grösserer Musikerverbände sich den Namen „Deutscher Orchesterbund" beigelegt hat im Gegensatz zu dem „Allgemeinen Deutschen Musikerverband", der eine grosse Anzahl der übrigen Musiker Deutschlands umfasst. Diesem deutlich zutage tretenden Bestreben schliesst sich auch unser Verband voll und ganz an und stellt die bisherigen Ausführungen zusammenfassend für

die verschiedenen Bezeichnungen der verschiedenen Instrumentalverbände folgenden Grundsatz auf:

Orchester sollen diejenigen Verbände heissen, die in ausgesprochen künstlerischer Absicht Kompositionen aller Art im Original der Partitur und dementsprechend auch in der erforderlichen Stärke aufführen.

Kapellen sollen diejenigen Verbände heissen, die in geringer Kopfzahl Kompositionen zumeist nur in Einrichtungen, d. h. mit einfacherer Stimmenbesetzung, als die Partitur sie vorschreibt, aufführen können.

Diese grundlegenden Bezeichnungen dürften sich wohl gewiss ohne besondere Schwierigkeit allgemein einführen lassen, weil sie grössten Teils in der Tat schon dem wirklichen Sprachgebrauch entsprechen; mit Ausnahme einiger weniger Verbände, die auf Grund ihrer langjährigen Tradition vielleicht weniger leicht sich entschliessen könnten, berechtigten Forderungen ihrer Zeit Rechnung zu tragen.

Es handelt sich nun weiterhin in erster Beziehung darum, die Höchstgrenze einer Kapelle und die Mindeststärke eines Orchesters festzusetzen. Diese ungemein schwierige Frage lässt sich wohl am besten dadurch lösen, dass man die am häufigsten übliche Besetzung einer Partitur als Grundlage annimmt. Die allgemein gebräuchliche Besetzung einer Partitur besteht aus:

6 I. Violinen	2 Flöten	4 Hörnern
4 II. Violinen	2 Oboen	2 Trompeten
2 Violen	2 Klarinetten	3 Posaunen
2 Celli	2 Fagotten	Pauke oder Schlagzeug
2 Bässen.		

Die Vereinigung von solchen 35 Musikern (Streicher und Bläser) sollte als Mindestzahl für die Bezeichnung „Orchester" gelten.

Wie bei den Werken der klassischen Meister häufig nicht alle der oben angegebenen Holz- und Blechinstrumente verlangt werden, so beanspruchen die Kompositionen unserer zeitgenössischen Tonsetzer sehr oft eine bedeutend grössere Besetzung, selbst 4fache Holzbläser, 6 Hörner, 4 Posaunen und Tuben, 2 Harfen und vielfach verwendetes Schlagzeug sind durchaus keine Seltenheit. Mit einer solch starken Bläser-Besetzung muss denn naturgemäss des ausgeglichenen Klanges wegen auch die Streicher-Gruppe entsprechend verstärkt werden, so dass gar manche moderne Werke von 70 und mehr Musikern aufgeführt werden müssen. Bei der Entscheidung der vorliegenden Frage nach der Höchstgrenze einer Kapelle und der Mindeststärke eines Orchesters soll die Mitte zwischen den Forderungen der klassischen und zeitgenössischen Tonsetzer eingehalten werden, deshalb ist die oben angegebene Zahl von 35 Musikern in dieser Zusammensetzung (Streicher und Bläser) als Mindeststärke eines Orchesters und zugleich als Höchstgrenze einer Kapelle anzusehen.

Es kommt nun weiterhin darauf an, auch die Mindestbesetzung einer Kapelle festzulegen. Als solche kann die Vereinigung von drei Instrumenten gelten, von denen eines der Melodie, eines der vermittelnden und verbindenden Füllstimme und eines der Begleitung dient, z. B. Violine, Cello und Klavier. Eine noch kleinere Besetzung, etwa nur Violine und Klavier, kann nicht mehr als Kapelle, höchstens als ein Bestandteil derselben, angesehen werden. Dagegen ist der grösseren, verschiedenartigen Besetzung einer Kapelle bis zu ihrer Höchstgrenze von 34 Musikern der weiteste Spielraum gelassen.

Aus dem Gesagten ergeben sich folgende Gruppen von Musikerverbänden:

1. Kapellen: a) kleine Kapellen in der Mindeststärke von 3 Musikern aufsteigend bis 16 Musiker,
   b) mittlere Kapellen von 16 bis 34 Musikern.
2. Orchester: a) mittleres Orchester von der Mindeststärke von 35 Musikern aufsteigend bis 50 Musiker,
   b) grosse Orchester von über 50 Musikern.

Diesen Ausführungen entsprechend sollte künftighin auch nicht mehr ganz im allgemeinen von Orchestermitgliedern oder Orchestermusikern gesprochen werden, sondern jeweils von Mitgliedern von Kapellen und Mitgliedern von Orchestern.

Vollständig ausserhalb dieser beiden Gruppen stehen, um dies wenigstens nicht unerwähnt zu lassen, die Kammermusikvereinigungen. Diese zählen zumeist 4, oft aber auch mehr bis zu 8 und 9 Mitglieder, doch führen sie in hoher künstlerischer Betätigung lediglich Original-Kammermusikwerke auf und sind deshalb als vollständig eigene Gruppe anzusehen und keineswegs etwa den kleinen Kapellen zuzuzählen.

Den oben genannten beiden Gruppen, Orchester und Kapellen, entsprechend müssen nun unbedingt Hand in Hand auch die Benennungen der Dirigenten dieser beiden Musikerverbände eine geordnete Regelung und Festsetzung erfahren; denn es ist in Zukunft logischerweise nicht mehr angängig etwa den Dirigenten eines Orchesters Kapellmeister zu nennen. Damit wird es aber zugleich auch einem in Musikerkreisen schon wiederholt peinlich empfundenen Mißstand abgeholfen und eine Einheitlichkeit auch in dieser Frage erzielt.

Die Benennungen für Dirigenten sind einzuteilen

1. in Titel, die von Fürsten oder Staaten sowohl an Orchester — wie an Chorleiter verliehen werden können

a) Generalmusikdirektor	b) Professor
c) Hofkapellmeister	d) Hofmusikdirektor
e) Kgl. (herzogl. u. fürstl.) Musikdirektor	h) Kgl. (herzogl. u. fürstl.) Kapellmeister

2. in Titel, die durch einen staatlichen Befähigungsnachweis erworben werden können,
   a) für den Leiter eines Orchesters: Musikdirektor,
   b) für den Leiter einer Kapelle: Kapellmeister,
   c) für den Leiter eines Chores: Chormeister.
3. in Titel, die ohne einen staatlichen Befähigungsnachweis geführt werden dürfen,
   a) von dem Leiter eines Orchesters: Orchesterdirigent,
   b) von dem Leiter einer Kapelle: Musikdirigent,
   c) von dem Leiter eines Chores: Chordirigent.

Bei den Militärkapellen ist die Titelfrage bereits in glücklicher Weise gelöst durch die Bezeichnungen: Musikleiter, Musikmeister und Obermusikmeister. Dagegen bedürfen auch die Bezeichnungen Streichmusik für ein mehrfach besetztes Streichquintett, Blasmusik für die aus Holz- und Blechbläsern bestehende Infanteriekapellen und Blechmusik für die aus Blechbläsern bestehende Kavalleriekapellen noch der genauen Festlegung.

Aus diesen Darlegungen geht wohl die grosse Bedeutung einer einheitlichen Regelung gerade dieser Angelegenheit unzweifelhaft hervor. Und wie viel ähnliche Fragen sind neben und mit dieser „Orchester"-Frage weiterhin noch zu klären und zu entscheiden! Mit einer geradezu unbegreiflichen Interesselosigkeit standen bisher sowohl die Musiker selbst als die zuständigen Behörden wie auch das grosse Publikum solchen Fragen gegenüber. Möge die allgemeine Erkenntnis von deren Tüchtigkeit und Bedeutung an Stelle dieser bisherigen Interesselosigkeit in Zukunft eine frisch-lebendige und tatkräftige Mitarbeit möglichst weiter Kreise bringen, dann wird umsomehr eine glückliche Lösung dieser schwierigen Aufgaben zu hoffen und vorauszusagen sein.

August Richard

Die nächste Nummer erscheint am 24. April; Inserate müssen bis spätestens Montag den 21. April eintreffen.



Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 17

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 24. April 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Musiker-Romane

Von **Adolf Prümers**

Es ist Tatsache und wiederholt sich fast täglich, daß das Leben die besten Romane liefert. Mit seinen Zufälligkeiten, Konflikten, Irrungen und Verwirrungen arbeitet es besser und schneller als der routinierteste Romanerzähler. Selbst das Leben des einfachen Mannes, das einem glatten Wasserspiegel zur Schau trägt, hat unter Wasser seine gefahrbringenden Evolutionen, und wie mancher Herzensroman spielt auf rein psychischem Gebiete, von dessen Existenz oft kaum ein Dritter etwas weiß. Nun erst das Leben des Künstlers und das des Musikers! Von Haus aus impulsive Naturen, die sich über das, was sie tun oder tun wollen, weder im mindesten klar sind noch Rechenschaft geben; frei wie der Vogel in der Luft, daher auch im Mittelalter als vogelfrei erklärt; sorglos trotz der gewöhnlichsten Nahrungssorgen, allen Leidenschaften eines Genußmenschen ergeben, zuguterletzt der ungestüme Wandertrieb und die völlige Verkennung der Seßhaftigkeit und der häuslichen Behaglichkeit. Aus diesen Farben läßt sich schon ohne viel Kopfzerbrechen ein vielgestaltiges, wechselreiches Bild herstellen. Das mögen die Herren „Musikanten, Bierfidler, Virtuosen und Cantores" wohl selbst empfunden haben, denn sie haben schon seit Mitte des 17. Jahrhunderts teils Selbstbiographien herausgegeben, teils eigene und fremde Erlebnisse aus Musikantenkreisen „ans Licht gegeben".

Bis in unsere Zeit hinauf ist der Tonkünstler immer enger mit dem Musikschriftsteller verwachsen; sei es, daß man nur seines Briefwechsels habhaft werden konnte, sei es, daß er sich als Erster berufen fühlte, über Dinge der Musik und speziell über sein eigenes Schaffen ein gewichtiges Wort zu reden oder vielmehr bandweise niederzuschreiben. Wagner und Liszt waren solche Doppelnaturen; ihr Vorläufer auf rein novellistischem Gebiete war der Dichterkomponist Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, der durch Offenbachs Oper „Hoffmanns Erzählungen" eine bedingte Unsterblichkeitsgarantie erlangt hat: es finden sich immer noch Interessenten, die seinen „Phantasiestücken", seinen „Kreisleriana", seinem „Don Juan" nachspüren, umsomehr, als Robert Schumann die ersten beiden Werke auf dem Klavier kongenial nachgedichtet hat. Der Held der Kreisleriana, ein höchst überspannter Tonkünstler, ist dem Leben und Treiben des Komponisten Ludwig Böhner entnommen, der zugrunde ging, weil er sich, wie Goethe sagt, nicht mäßigen konnte. Ein unbestreitbares Genie, dem sein Zigeunertum, seine Trunksucht und Liederlichkeit den Weg zum Parnaß verschloß. Böhner, der i. J. 1860 im tiefsten Elend starb, warf dem Freischützkomponisten vor, er habe das triumphierende Hauptthema dieser Oper seinem Ddur-Konzert entnommen; das thüringische Volkslied „Ach wie ists möglich dann" schrieb man eine Zeit lang dem Genie Böhners zu.

Eduard Mörike hat in seiner Novelle „Mozarts Reise nach Prag" ein Musterbeispiel aufgestellt; Rich. Wagners Novellen, darunter die bekannteste „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", sind nicht weniger meisterhaft geschrieben. Ernst von Wolzogen hat in seinem „Kraftmeier" die Epoche Liszts verewigt; für Schubert, dessen Spitzname „Schwammerl" war, brach Gustav Klitscher in dem gleichnamigen Musikerroman eine Lanze, nachdem er zuvor schon in dem Roman „Der Herr Hofkapellmeister" die Fallstricke der Bühnenlaufbahn geschildert hatte. (Zu nennen ist hier auch der neueste Roman „Schwammerl" von H. R. Bartsch 1912. Die Schriftleitung.) Die berühmten Sänger Farinelli und Stradella sind durch Tinte und Feder zu sagenhaften Gestalten geworden: Farinelli wurde der Held einer Operette von Hermann Zumpe, der sich später als Münchener Hofkapellmeister gründlich dieser Arbeit schämte; Stradella wurde der Held der Flotowschen Spieloper. Auch um den Geigenkünstler Paganini wob sich ein Kranz verwegenster Gespenstergeschichten. Haydns „Ochsen-Menuett", Tartinis „Teufelstrillersonate", Beethovens „Mondscheinsonate" und seine „Kreutzersonate" haben die Fantasie des Volkes und der Dichter lebhaft beschäftigt. Die Sage von der Vergiftung Mozarts erzählte Gustav Nicolai in seinen Arabesken für Musikfreunde (Leipzig 1835) unter dem Titel: „Der Musikfeind". Der Maler Lyser aus Dresden schrieb ebenfalls um 1835 mehrere Kunstnovellen, die sich mit Beethoven und Händel, mit Mozarts Aufenthalt in Leipzig und mit „Vater Doles", dem Thomaskantor, beschäftigen. (Neu herausgegeben von (L. Frankenstein). In der „Neuen Zeitschrift für Musik" (No. 33—35 anno 1835) finden wir eine Novelle von W. Schüler: „Der Ton des". C. A. Weiske schildert in der Novelle „Alfonso" (Zwickau, bei Schumann 1832) mit kritischer Feder ein kirchliches Musikfest. Ein Schwank

von Gustav Nicolai betitelt sich: „Das Musikfest zu Ephyrä“. Carl Löwe, der berühmte Balladenkomponist, ist der Held der trefflichen und an künstlerischen Reflexionen reichen Novelle von G. Ad. Keferstein: „König Mys von Fidibus oder Wahrheit und Dichtung aus dem Leben eines ausgezeichneten Musikers der neuesten Zeit“ (Cäcilia 1834.)

Das vogelfreie Musikantentum fordert den Vergleich mit dem „verlorenen Sohne“ geradezu heraus; so finden wir von Posga eine Novelle aus dem Gebiete der Kunst und des Lebens, die diesen Titel führt (Iserlohn 1833.) Der Freischützdichter Friedrich Kind in Dresden gab mit anderen Dichtern und Komponisten „eine poetisch-musikalische Toilettengabe mit novellistischen und dramatischen Beiträgen“ heraus. August Kahlert, ein Referendar beim Oberlandesgericht in Breslau, veröffentlichte 1829 „Blätter aus der Brieftasche eines Musikers“. Der schon erwähnte Gustav Nicolai, ein Privatgelehrter in Berlin, schrieb eine Humoreske „Die Geweihten oder der Cantor aus Fichtenhagen“ und 1830 eine humoristische Vision aus dem 25. Jahrhundert, betitelt: „Jeremias, der Volkskomponist“. Aug. Ferd. Häser verfaßte die Novelle „Die Sängerin“; ein Anonymus „Freimund Zuschauer“ plauderte ziemlich indiskret über die Sängerin Henriette Sontag. Dieser Roman wurde bei 50 Thaler Strafe in Berlin verboten, und 200 Thaler versprach man dem, der den Verfasser verraten würde. Der königlich-preußische Gardeartillerie-Offizier a. D. Heinr. Ludwig Rellstab schrieb eine musikalische Skizze: „Aus dem Nachlaß eines jungen Künstlers“ (1826) und die musikalische Novelle „Julius“ (1827 Cäcilia). C. M. v. Webers hinterlassene Schriften enthalten im ersten Band die unvollendete Arabeske: „Tonkünstlers Leben“. Friedrich Freiherr de la Motte-Fouqué, kgl. preuß. Major a. D., veröffentlichte 1825 in der Cäcilia die Erzählung: „Der musikalische Musiker“.

Friedrich Rochlitz, der erste Redakteur der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel), hat in seinem vierbändigen Werke „Für Freunde der Tonkunst“ (1824—1832) den besten Zeitspiegel der damaligen Musikrichtung, die mit altfränkischem Behagen der holden Mittelmäßigkeit huldigte, geliefert; seine geistreichen Kunstgespräche im „Organist und Doktor“, „Componist und Gelehrter“, seine humorvollen Einfälle in dem famosen „Schreiben an die Redaktion“ und im „Versuch einer musikalischen Reise im Frühling des Befreiungsjahres 1813“ suchen noch heute ihresgleichen. Ein witziger und kenntnisreicher Plauderer war der Warmbrunner Stadtgerichtsdirektor Carl Weißflog. Die zu damaliger Zeit (1824—1827) eben entstandenen großen Musikfeste veranlaßten seine Feder zu dem „Bericht des Hof-Cantoris Hilarius Grundmaus Anno Domini 1615“. Er schrieb ferner: „Licht- und Schattenpunkte aus meinem Leben. Schattenpunct No. 1. Wie der Student Carolus seine Geige für einen Dukaten hat verkaufen wollen und wie solches ein wohlbekannter Jemand verhindert.“ In Form einer Fantasie ist sein „siebenter Hobelspahn“ abgefaßt, der gerechte Klagen über die Verunglimpfungen enthält, denen Meister wie Mozart und Weber durch Klavierauszug-Fabrikanten ausgesetzt sind. Sein gelungenster Roman ist die „Kunst- und Bettelfahrt des Bratschisten Fidelius“; wir finden da köstliche Bemerkungen über den Zeitgeschmack, über die Grenzen des Enthusiasmus der Spieler, über die Abnahme des Glaubens, der Andacht und der Berufslust unter den Kirchendienern, speziell der Herren Kantoren u. a. m. Im „großen Loos“ endlich schildert Weißflog höchst anziehend das Glück im musikalischen Berufe.

Ludwig Tieck schildert in einer Novelle „musikalische Freuden und Leiden“. Sehr unbedeutend, aber wenigstens mit witzigem Titel versehen ist das „Leben des Muskus Robert Auletes; Text zu einer noch uncomponirten Oper, in den Pausen eines Concerts zu lesen und für zarte Seelen geschrieben von Johannes Paulus, Professor des Contraviolons und Mitglied der philharmonischen Gesellschaft zu Philomelenstädt“. (1823.) Einen großen Musikerroman schrieb der Musikdirektor in Wernigerode, M. Salomon: „Eduards letzte Jahre“, nebst einer Musikbeilage. Von der Erziehung zum Musiker handeln mehrere Romane, so nennt sich Carl Spaziers Roman seines Lebens ein „Beitrag zur Erziehung und Kultur des Menschen“. Joh. Friedr. Reichardt veröffentlichte in seinem musikalischen Kunstmagazin „Hermenfried oder über die Künstlererziehung“ 1782. Noch ausführlicher wollte Reichardt 1779 dieses Problem behandeln im „Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino“. Reichardt sah indessen ein, daß die Anlage dieses Werkes durchaus verfehlt war; er setzte es nicht fort. Als nächster erscheint Goethe: „Rameaus' Neffe. Ein Dialog von Diderot. Aus dem Manuskript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Göthe. Leipzig bei J. J. Göschen 1805.“ Wilhelm Heinse schrieb drei Bände „Hildegard von Hohenthal“ 1795/96; seine Schreibart verfällt oft ins Frivole, gleichviel findet sich in diesem Romane eine Menge feiner Kunstbemerkungen. Tauber von Tauberfurt, „k. k. Gubernialrath zu Grätz“ gab in Wien 1780 eine Abhandlung „Über meine Violine“ heraus. Eine höchst unbedeutende Persiflage verfaßte der „Doktor der Rechte und kaiserl. russischer Generallieutenant“ in Petersburg Friedr. Maximlian von Klinger; sie betitelt sich: „Prinz Formosos Fidelbogen und der Prinzessin Sanaclara Geige oder Geschichte des großen Königs. Genf 1780.“ In Freiburg 1729 erschien „Leben und lustige Streiche eines Kunstpfeifergesellen“. Johann Kuhnau, der Leipziger Thomaskantor und Begründer der Klaviersonate, war auch als Musikschriftsteller eifrig und mit Erfolg tätig. Sein „musikalischer Quacksalber“ (Dresden 1700) erlebte i. J. 1900 eine Neuauflage von Kurt Benndorf; drolliger Witz, Scharsinn und unumstößliche Wahrheiten über die Tonkunst finden sich hier und im Anhang vor, der unter dem Titel ‚Der wahre Virtuose und glückselige Musicus“ 64 Weisheitsregeln enthält. Da er vieles unter einem Pseudonym oder gar anonym veröffentlichte, schrieb man drei seiner Kunstromane fälschlich dem Sorauer Kantor Caspar Printz zu. Es sind dies folgende: 1. „Musicus Vexatus oder der wohlgeplagte, doch nicht verzagte, sondern jederzeit lutige Musicus instrumentalis. In einer anmuthigen Geschichte vor Augen gestellt von Cotola, dem Kunst-Pfeifer-Gesellen. Freiberg 1690.“ 2. „Musicus Magnanimus oder Pancalus, der grossmüthige Musicant, in einer überaus lustigen, anmuthigen und mit schönen Moralien gezierten Geschicht vorgestellet von Mimnermo, des Pancali guten Freunde.“ 3. „Musicus Curiosus oder Battalus, der vorwitzige Musicant. In einer sehr lustigen, anmuthigen, unerdichteten und mit schönen Moralien durchspickten Geschichte vorgestellet von Mimnermo, des Battali guten Freunde. Freiberg 1691.“ Unter einem angenommenen Namen, Markus Alexius Zorobabel, erschien „Des Uhralten Leyer-Iatz

lustiger Correspondenz-Geist mit Clemens Marot, Jann Trompeter, dem lustigen Heerpauker, Jan Tambour, Poblnischem Sackpfeifer Courtisan, Pucinello, Quäcker, Oppemann und Wenner, sampt der ganzen fürtrefflichen lustigen Gesellschaft. Herausgedruckt zu Liram Larum Lückendeyy; Anno 1668."

Der Stolberger Superintendent Michael Wiedemann gab 1689 heraus: „Historisch-poetische Gefangenschaften, bestehend in Erzählung zwölf auserlesener nach den zwölf Monaten eingetheilten Geschichten, also, daß denen gefangenen Personen nachdenkliche Poetische Reden angedichtet worden, bei welchen allerhand anmuthige und curieuse aus verschiedenen schönen Autoribus zusammen gelesene Anmerkungen, deren sich ein jeder, insonderheit die Studierenden, in Ermangelung vieler Bücher mit grossem Nutzen bedienen kann, angefüget zu finden sind. — Sechster Monat, Junius, fürstellend den unbesorgten Musicanten Namens Fido."

Rechnet man zu diesem Überblick die ungezählte Menge von Lebensbeschreibungen und biographischen Skizzen eigener oder fremder Hand, so kann man sich ungefähr ein Bild machen, wieviel Federn in Tätigkeit gesetzt wurden, um Wahrheit und Dichtung im Musikerstande auf „die dankbare Nachwelt" zu bringen.



„Parsifal" in Zürich

Erstaufführung am 13. April

Verhallt ist das Kampfgetöse über die Berechtigung der Aufführung des Parsifal ausserhalb Bayreuths, und Zürich rechnet es sich zur grossen Ehre an, die erste Stadt im deutschem Sprachgebiet zu sein, die an das grosse Problem herangetreten ist, die Pforten seines Stadttheaters dem Bühnenweihfestspiel zu öffnen. In Zürich hat am Karfreitag 1857 Richard Wagner den ersten Plan zum Parsifal entworfen.

Man war sich von Anfang an bewusst, die Aufführung ganz in festlichem Rahmen zu gestalten und wählte dazu den Sonntag, die Zeit von 4—9 Uhr abends. Seit Monaten waren die Vorbereitungen getroffen worden, und in rührigem Eifer überboten sich Kapellmeister Dr. Lothar Kempter, Kapellmeister Conrad und Regisseur Rogorsch mit ihren Trabanten, in zahlreichen Proben Orchester und Mitwirkende unserer Bühne zu würdiger Darstellung des Werkes heranzuziehen. Mit Spannung sah man der Erstaufführung vom 13. April entgegen.

Und wenn wir nun zurückschauen auf den gestrigen Tag, so müssen wir bekennen, dass wir einen hehren, bleibenden Eindruck erhalten haben. Eine lautlose Menge füllte das verdunkelte Theater bis zum letzten Platz, als Fanfarenklänge den Anfang der Vorstellung verkündigten. Vom verdeckten Orchester her hörte man das Vorspiel und dann öffnete sich von den Seiten der Vorhang. Die Szenerien waren nach Vorwürfen des Berner Malers Gamper von Theatermaler Isler stilvoll ausgeführt worden. Die Solopartien lagen in guten Händen. Ganz besonders hervorheben wollen wir den Parsifal des Willy Ulmer und den Amfortas Bockholts, die besonders durch ihre deutliche Aussprache imponierten. Auch die Rolle der Kundry wurde von Fräulein Krüger vorzüglich ausgeführt. In Karl Gritzbach fand man einen würdigen Gurnemanz und Otto Janesch und August Stier waren gute Interperten des Klingsor und Titurel. Die Chöre, durch Mitglieder des Lehrer- und Lehrerinnenvereins und andere Sänger verstärkt, der Knabenchor und das Orchester taten ihr bestes und wir können wohl mit Recht behaupten, dass Zürich stolz sein darf auf die erste Aufführung. Dass natürlich, besonders von Bayreuthkennern, dies und das ausgesetzt wird, ist begreiflich. Es wird sich wohl auch bei weitern Vorstellungen noch einiges verbessern lassen.

Mögen diesen Aufführungen andere ebenbürtige folgen! Möge das Publikum auch fernerhin durch seine würdige Haltung kundgeben, dass es im Stande ist, Parsifal auch ausserhalb Bayreuths würdevoll zu geniessen. Den Ausführenden aber Dank für die hervorragenden Leistungen.

Dr. Spöndly

Ein Musiker-Erholungsheim des österreichischen Musikerverbandes in Baden bei Wien

Unter dem Protektorate Seiner k. u. k. Hoheit des Erzherzogs Rainer, unter der Mithilfe der Stadt Baden und der Musikerschaft Österreichs, gelang es dem Lokalverein des Kurortes Baden bei Wien, ein den Mitgliedern des österreichischen Musikerverbandes zugute kommendes Erholungsheim für kranke Musiker zu schaffen. Rastlose Tätigkeit und ausdauernde Bemühungen kostete es, bevor die Geldsumme für den Bau des Hauses zusammengebracht wurde. Mit Freude gaben die Musiker Österreichs aus ihrem karg bemessenen Verdienste ihren Obulus für das Heim; auch aus dem Deutschen Reiche liefen Spenden von Musikern ein. Förderer der Sache gaben grössere Spenden zur Vergrösserung des Fondes, so dass im vorigen Jahre an die Grundsteinlegung geschritten werden konnte. Mit eigenartigen Gefühlen haben es die Musiker vermerkt, dass sich die Komponisten von einer Beisteuer fernhielten.

Das Erholungsheim repräsentiert sich als schmuckes, dreistöckiges Gebäude, mit einem für 40—45 Personen hinreichenden Belagraum. Die Zimmer sind einfach aber doch vornehm ausgestattet. Fast über jeder Zimmertür ist der Name eines Spenders angebracht, so dass jeder Raum seinen Namen hat.

An den Wänden des Vestibules befinden sich grosse Marmortafeln, in welche die Namen der Stifter und Gründer in goldenen Lettern eingegraben sind.

Zur Eröffnung hatten sich eingefunden: Obersthofmeister Geheimer Rat Graf Orsini-Rosenberg in Vertretung der herzoglichen Familie, weiterhin alle bei der Eröffnung der Delegiertenversammlung anwesend gewesenen Vertreter der Behörden und der Verbandsvereine des Österreichischen Verbandes.

Die Idee zur Erbauung eines Musikerheimes ging von dem Verbandsmitgliede Herrn Ritter aus. Um das Zustandekommen des Unternehmens gab sich das Verbandsmitglied, Herr Gemeinderat Müller in Baden, allergrösste Mühe.

Die Musiker Österreichs können stolz sein auf ihr Werk, und wünschenswert wäre es, wenn diesem ersten Musikerheime bald auch noch andere Erholungsstätten für kranke Musiker folgen würden.

M. Kaufmann



„Merlin"

Musikdrama von Felix Draeseke

Uraufführung im Hoftheater in Gotha am 18. April

Das vor einigen Jahren vollendete, letzte Bühnenwerk Draesekes erlebte eine wahrhaft glänzende Uraufführung.

Mit grösster Sorgfalt hatte der Intendant v. Holthoff, der einen feinen Geschmack und grosse Kunstbegeisterung besitzt, die Inszenierung übernommen, und mit seinem vortrefflichen Kapellmeister Lorenz dermassen glücklich zusammengearbeitet, dass ganz hervorragende Resultate erzielt wurden. Gotha darf auf diese würdige Uraufführung stolz sein.

Der Erfolg war überwältigend. Durch unzähliche Hervorrufe zeigte das Publikum seine Begeisterung.

Das Werk hinterlässt einen wohltuenden Eindruck von Frische, lieblicher Frühlingsluft und edler Grösse. Es kommt mir vor, als hätte ich aus einer krystallklaren Gebirgsquelle getrunken.

Dichtung und Musik sind von grosser Schönheit und wahrer Inspiration. Die Handlung stellt die Erlösung des hochstrebenden Merlin, des Sohnes Satans und der reinen Jungfrau Candida dar. Durch Nyniane verführt und seiner Zauberkraft beraubt, findet er seine tiefste Natur (Candida) wieder, Satan trotzt bis in den Tod und gewinnt die himmlische Seeligkeit.

Eine ungemein sympathische Erscheinung, eine herrliche, wohlgebildete Stimme, ein schönes Spieltalent zeichnen den Darsteller des Merlin, Bjurström, aus. Auch Teilaker, der einen mächtigen, lebensstrotzenden Satan schuf, ist ein hochbegabter Künstler mit grosser Zukunft. Unter den Frauenpartien ragt die der Nyniane in köstlicher Frische empor. Frl. Meyer, die eine reizende Stimme besitzt, hat vieles sehr hübsch gestaltet, wenn sie auch die Rolle noch nicht ganz erschöpfte. Auch über die anderen Sänger habe ich nur Gutes zu berichten. Frl. Daniela wirkte, als Königin, durch ihre würdevolle Erscheinung und prächtige Stimme. Frl. Gaehde, die Herren Stury und Wolf leisteten Vorzügliches.

Gerhard Schjelderup

„Der Heilige“ *)

Oper in zwei Akten von Max Wolff

Uraufführung in Hamburg am 19. April

Die Uraufführung der auf religiöser Grundlage stehenden zweiaktigen Oper „Der Heilige“ mit freier Verwendung asiatischer Legenden und Erzählungen, Dichtung und Musik von Max Wolff (geb. 1885 zu Frankfurt a. M.) erregte als zweites Bühnenwerk eines hochbegabten, ausschliesslich „der Moderne“ angehörenden Komponisten von vornherein noch umsomehr Interesse, da die Vorgängerin, „Das heisse Eisen“, 1909 in Frankfurt reichen Erfolg verzeichnen durfte. Die begeisterte Aufnahme, die der ersten Oper beschieden war (sie wurde auch an sechs anderen Bühnen vorgeführt) hatte der Direktion unseres Stadttheaters die Impulse zur Annahme dieses Werkes gegeben.

Die fesselnde, dramatisch von innen heraus belebte Handlung vollzieht sich in fernen Landen an einem hohen Festtage des Balmo-Kultus. Assynthar, der Oberpriester, wird der Heilige genannt, denn er opfert alles, was er besitzt, den Armen und Kranken. Seine wahre Frömmigkeit ausströmenden Predigten läutern und erheben das ganze Volk. Trotz der vielen, seiner besonderen Schönheit geltenden Nachstellungen der Frauen bleibt er seiner hohen Aufgabe unanfechtbar treu. Kaowa, eine Courtisane, die durch Unglück, nicht durch eigene Schuld auf die Bahn des Lasters getrieben wurde, ist durch die Reden Assynthars bekehrt. Sie hat ihrem früheren Leben entsagt und sich dem sie liebenden Priester Rasga verweigert. Von Eifersucht verblendet, vermutet Rasga ein Liebesverhältnis des Heiligen mit Kaowa. Diese, die sich ausschliesslich dem Dienste Assynthars im Kloster weihen will, nähert sich abends unerkannt der Zelle des Heiligen, um ihn zu hören. Da Rasga, der sie erkennt, sie überwältigen will, erscheint auf ihren Hilferuf Assynthar, befreit sie aus Rasgars Umarmung und führt sie unerkannt in seine Zelle. Nun beichtet Kaowa in rührend reuevoller Weise dem Assynthar ihr früheres, vom Laster durchzogenes Dasein mit dem festen Entschlusse, fortan nur dem Gott und ihm zu dienen. Assynthar, der durch ihre Schönheit gefesselt wird, weist sie, die ihm drohende Gefahr voraussehend, zurück. Um sich nun, die gleiche Gefahr ahnend, nicht von ihrer vollen Hingebung und Ekstase zur göttlichen Lehre irreführen zu lassen, lässt Kaowa sich blenden. Sie erscheint nun, ihrer Schönheit beraubt, in dem Augenblick wieder, da Assynthar, aufgereizt von Rasga, von dem Bürger Kiriwaba erstochen wird. Dieser, durch Rasga in Eifersucht zur Tat gehetzt, erkennt zu spät, daß er sich geirrt; er will Rasga erstechen, wird aber von diesem getötet. Auf Assynthars Schmerzenslager versöhnt sich Kaowa mit Assynthar und vergibt ihm, dass er sie verstossen. Sie weiss, dass nur Rasga zur Tat die Veranlassung gegeben, und als Rasga sich der Priesterbinde nnd des Ringes bemächtigt, um unter der Balmostatue stehend, dem Volke sich als Nachfolger Assynthars zu zeigen, betet Kaowa zu Balmo, den Schuldigen zu strafen. Nun schlägt der Blitz in die Statue und die zum Segen erhobenen Hände stürzen und zerschmettern Rasga. Das Volk ist von dem Entschluss Kaowas, fortan als Priesterin nur dem Gott zu dienen, aufs tiefste ergriffen.

Wolff, seiner Zeit Schüler des Hochschen Konservatoriums, L. Thuilles und Max Schillings', muss in seiner Kunst, insbesondere was die Musik betrifft, vom ausschliesslich neuesten Gesichtspunkte aus beurteilt werden. In erster Linie steht seine Vertonung unter dem Einfluss einer überreichen, sich nicht an tonale Gesetze bindenden Harmonik. Diese, bei der die melodische Ausspinnung eines musikalischen Gedankens, namentlich zu Anfang nicht zu ihrem Rechte kommt, gibt jedoch im weiteren Verlaufe auch der melodischen Linie mehr Raum und gipfelt am Schluss des ersten Aktes in einem das Ohr gefangennehmenden Finale, in dem der Chor der betenden Kinder und dessen weitere kontrapunktische Durchführung als ein Meisterstück polyphoner Kunst zu bezeichnen ist. Weiteren melodischen Steigerungen begegnet man, trotz der auch hier überreichen Harmonik im zweiten Akt, insbesondere bei der rührenden Erzählung Kaowas. Erschütternd wirkt der dramatische Höhepunkt am Schluss. Dieser steht abseits des sonst wohl in neuesten Werken mit Entschiedenheit auftretenden Theatereffekts. Die selbständige, sich kaum an bestimmte Vorbilder anschliessende eigene Tonsprache gibt den Beweis eigener Erfindung und so darf man der weiteren Entwickelung des Komponisten in bezug auf die dramatische Musik mit Vertrauen entgegensehen, noch umsomehr, da das Wagner'sche Leitmotiv hier nicht in auffälliger Nachbildung auftritt. Die den Errungenschaften der Jetztzeit entsprechend geführte Orchestersinfonie steht überall im Dienste des vom Gesang beherrschten Ausdrucks.

Die zum grossen Teil unter voller Überwindung der exhorbitanten Schwierigkeiten stehende musikalische Ausführung mit ihrer, das Auge gefangennehmenden farbenreichen szenischen Darstellung gereicht der Direktion und den mit ihr einheitlich zusammenwirkenden ersten Kunstkräften zur vollen Ehre. Sie stand auf einer Arbeitskraft, die sich auf mehr als 20 Proben stützte. Das Szepter führte der sich seit einigen Monaten bei uns vielfach bewährte Kapellmeister Pohlig. Von den drei Hauptfiguren: Kaowa, Assynthar und Rasga (Frau Drill-Oridge, die Herren Pennarini und Wiedemann), die ihrer Aufgabe vollständig gewachsen erschienen, gebührt Herrn Pennarini sowohl gesanglich wie darstellerisch das erste Wort; auch Herr Wiedemann war vorzüglich. Die kleineren Rollen, ein Bürger (Herr Lattermann), der alte Tempeldiener (Herr Lohfing) usw. waren gleichfalls in den besten Händen. Auch die ausserordentlich schwierigen Chöre, namentlich die der weiblichen Stimmen, wie das in schöner Abtönung geführte Orchester verdienen volles Lob. Die Inszenierung stand unter dem bewährten Regisseur Trummer. Nach Beendigung des ersten Aktes und nach Schluss wurden dem anwesenden, bescheiden auftretenden Dichterkomponisten, wie allen ausführenden Kräften durch mehrfachen Hervorruf in gebührender Weise starker Beifall gezollt.

Prof. Emil Krause

*) Klavierauszug und Textbuch im Verlage B. Schotts Söhne (Mainz).

Rundschau

Oper

Berlin Am 15. April hat die Kurfürstenoper ihre Pforten geschlossen. Damit ist ein Stück Berliner Theatertragik zu Ende gegangen. Direktor Moris eröffnete das Haus im Spätherbst 1911 und musste im darauf folgenden Mai die Direktion niederlegen. Dann kam die Aera Palfi. Dieser bis dahin gewandte Operettendirektor musste schon unter finanziell sehr ungünstigen Verhältnissen anfangen, konnte nicht schalten und walten, wie er wollte, weil die Polizei ihm die Konzession nur unter gewissen Bedingungen gegeben hatte, die zugunsten der von Moris her übrig gebliebenen Mitglieder vorgeschrieben wurden. Das war natürlich gut und richtig für die Mitglieder. Ob es ihnen nicht aber doch indirekt geschadet hat, weil nämlich der Direktor sozusagen „gehandikappt“ war, ist eine Frage, die Kenner der internen Verhältnisse bejahen. Palfi zog Anfang Februar aus; der Pleitegeier hatte auch seine Finanzen zerstört. Dann kam, um die weniger bemittelten Mitglieder vor Not zu schützen, die Betriebsgesellschaft, eine Selbstverwaltungsinstanz, die vom 5. Februar bis 15. April unter der dem Kapellmeister Cortolezis erteilten Notkonzession die Saison in Anstand und Würde zuende führte. Wie schon in Gregors schlechten Zeiten in der Komischen Oper hielt auch hier „Tosca“ die wackeren, um ihre Existenz kameradschaftlich kämpfenden Mitglieder über Wasser. Einige kollegial gesonnene Stars halfen für geringe Bezahlung tapfer mit. Jetzt teilt die Betriebsgesellschaft in öffentlicher Rechnungslegung mit, dass seit dem 5. Februar 116214 M. eingenommen wurden, wovon 75000 M. als Gagen an die Mitglieder abgeführt, der Rest in Verwaltungskosten gesteckt worden ist. Das sind ganz artige Summen, wenn man bedenkt, dass Moris unter weniger eingeschränkten Verhältnissen einen Monatsetat von 75000 M. benötigte. So konnte die Betriebsgesellschaft ihre Bilanz ohne Minus oder Plus abschliessen. Sie dankt noch besonders Herrn von Glasenapp (Chef der Theaterangelegenheiten bei der Polizei), Dr. Epstein (Besitzer des Hauses) und Herrn von Hülsen-Häseler, der Kostüme und Dekorationen von der Hofoper bereitwilligst hergeliehen hatte, für die liebenswürdige Unterstützung in diesen Zeiten der Not.

H. W. Draber

Leipzig Hermann W. v. Waltershausens Musiktragödie „Oberst Chabert"*) ist bei seinem Siegeszuge über fast alle deutschen Bühnen in voriger Woche auch in Leipzig und Dresden angelangt. Der Dichterkomponist wohnte beiden Erstaufführungen bei und sah sich lebhaft gefeiert. Es ist ja klar, dass das ausserordentlich wirksame Textbuch den eigentlichen Erfolg macht, während die Musik mehr Begleitung und Illustrierung als psychologische Durchdringung und Gestaltung ist. Aber diese Musik verrät doch in hohem Grade theatralisches Geschick und steht dem Drama nicht hemmend im Wege. Denn Waltershausen ist nicht geschwätzig und nicht gefällig. In den Höhepunkten aber ist er als Musiker doch zu genügsam. Beim Quintett, als man die höchste seelische Spannung erwartet, verlässt ihn die Phantasiekraft. Dagegen überraschen gerade in dieser Hinsicht die letzten Szenen der Oper, in denen die Musik dem Texte ebenbürtig ist. Die Herren Kapellmeister Porst und Regisseur Marion brachten die Oper, für deren Titelrolle die Leipziger Bühne in Herrn Kase einen vortrefflichen Vertreter besitzt, in höchst wirksamer Weise heraus. H. v. Waltershausen wurde mit den Darstellern, von denen noch Frau Marx und die Herren Jäger und Klinghammer genannt seien, oft gerufen. ♯

*) Klavierauszug und Textbuch sind im Drei Masken-Verlag (München) erschienen.

Konzerte

Berlin Die Gesellschaft der Musikfreunde, der Fritz Steinbach wegen allerlei unerquicklicher Quertreibereien, die nicht mit der Gesellschaft, aber mit recht markanten Berliner Zuständen im Zusammenhang standen, noch für das letzte dieswinterliche Konzert untreu geworden ist, holte sich als Gast den Kapellmeister der Bremer Philharmonie, Professor Wendel. Er brachte ein Programm mit, an dem man einen Dirigenten wohl erkennen kann: die Eroica, das Meistersingervorspiel und Schumanns Klavierkonzert, das Artur Schnabel meisterlich spielte. Wendel ist ohne Frage ein solider Musiker. Kein Feuerkopf, eher ein behäbiger Bürger, der es meidet, die Schranken des Konventionellen zu überschreiten. Zart von Natur, mit dem Willen zur Kraft, die ihm aber fehlt. Seine Fortissimi klingen weich und stumpf. Fortissimo aber heisst: hart und schön wie ein edler Stein. Auch mimt er etwas Nikisch nach; und mimt auch sonst noch so wenig geschickt, dass man es merkt, wenn man hinsieht. Vielleicht liebt man das in Bremen so. Hier nicht. Hier wollen wir einen Tatenmann sehen, der uns führen kann. Es braucht nicht immer auf neuen Wegen zu sein, aber man muss glauben können, dass alles echt ist und frei von Sehnsüchten nach dem persönlichen Erfolg. Wenn aber ein Dirigent bei dem Beckenschlag im Meistersingervorspiel mit dem Taktstock auf einmal senkrecht in die Höhe fährt, wie wenn er die Saaldecke durchbohren will, und in dieser Pose länger als nötig verharrt, so tut er das doch nicht, um dem Beckenschläger alle seine Kraft zu suggerieren, sondern fürs Auge des Publikums. Die weiche Natur Wendels steht im Gegensatz zum Buonapartesatz der Eroica. Buonaparte glänzte durch Abwesenheit, dafür schien der Dirigent einen Aristokraten aus der Allongeperückenzeit unterschieben zu wollen. Man muss hingegen auch zugeben, dass alle feineren, Zartheit, Geschmack und Klangschönheit verlangenden Stellen unter Wendels Taktstock besser herauskamen, als unter manchem Kraftmenschen der Dirigentenprofession. Mit sicherer Routine hatte er die Philharmoniker in der Hand. Summa: in seiner Art kann er etwas; aber die Art hat zu enge Grenzen.

Rud. Immanuel Langgaard, ein zwanzigjähriger dänischer Komponist, liess durch Max Fiedler drei seiner Werke aufführen, darunter eine „Sinfonie in H moll". Man kann natürlich keinen Menschen hindern, seine Kompositionen in Berlin zur Aufführung zu bringen, aber eine unbedingte Notwendigkeit lag in diesem Falle nicht vor. Es sei denn, dass der junge, begabte Mann einen Berliner Erfolg für seine äusserliche Stellung in Kopenhagen braucht. Er hat hohe Gönnerschaft: die Königin von Dänemark gab dem Konzert ihr Protektorat. Langgaards Talent ist gross, und sein Können besticht. Aber man hört noch keinen Menschen aus dieser Musik heraus. Langgaard ist eher ein Lyriker als ein Thematiker, und seine Lyrik entspricht ungefähr der eines Primaners, der in seiner Schule für eine zukünftige Leuchte der Dichtkunst gilt. Schumann, Mendelssohn (sehr stark), Niels W. Gade (noch mehr), Svendsen haben an der Wiege der Werke Langgaards freundlich lächelnd Pate gestanden. Ob er diese Herrschaften eines Tages verleugnen wird? Es wird darauf ankommen, wie sich Langgaard als Mensch entwickelt. Hat er einen nach und nach aufkeimenden Fundus an Tiefe in sich, so wird ihm sein Können die Blütezeit erleichtern. Aber nur ja nicht glauben, dass das, was die drei Werke boten, schon Wert hat! Gute Talentproben sind das, aber mehr nicht. Vielleicht aber hätte mancher Teil noch eindringlicher gewirkt, wenn Fiedler versucht haben würde, etwas mehr dem jugendlich Schwärmerischen, Idealistischen des Komponisten gerecht zu werden. Die dänische Kolonie, die den Saal fast füllte, bereitete natürlich dem zukünftigen Kopenhagener Hofkapellmeister — der Posten ist Langgaard wohl sicher — stürmische Ovationen.

Frau Iduna Choinanus sollte nun langsam den Rückweg aus dem Konzertsaal antreten. Es wird Zeit. Die Stimme muss mit der allergrössten Vorsicht behandelt werden. Alles balanciert auf einer Nadelspitze. Manchmal spürt man noch einen Hauch von jener Wärme und der einstmals anerkannten Vollendung des Vortrags.

Einen vollen Schlussakkord für die Kammermusikzeit bildete der letzte Abend des Hess-Quartetts. Zwar waren nicht die üblichen vier Mannen beisammen, denn statt des erkrankten Prof. Exner trat Hans Bassermann, seinen Platz vortrefflich füllend, ein, aber es gab trotzdem wundervolle Genüsse. Wir können uns in Berlin zu diesem Quartett gratulieren. Willy Hess hat es in den zwei Wintern, die er an seiner Spitze steht, zum ersten Berliner Quartett emporgehoben. Man höre nur einmal einen Beethoven von diesen Herren! Da leuchtet noch einmal Joachims Antlitz hell auf und nickt befriedigt über solche Nachkommenschaft.

H. W. Draber

Wien Nach längerer Pause, durch die Amerikareise Felix Weingartners veranlasst, fand unter des letzteren Leitung am 9. März wieder ein philharmonisches Konzert statt, das siebente der Saison. Das Programm bildete die bereits 1911 im Konzertverein aufgeführte sogenannte Jenaer Sinfonie Beethovens und dessen grosse Quartettfuge op. 133, sowie Mendelssohns schottische Sinfonie (A moll). Den frühesten und den spätesten Beethoven in einem Konzert unmittelbar nebeneinander zustellen: gewiss eine ganz interessante Idee — wenn man sich nur von der Echtheit des Jugendwerkes völlig überzeugen könnte! Schon bei der Aufführung im Konzertverein waren mir diesfalls die gewichtigsten Zweifel aufgestiegen, die durch die jetzige philharmonische Reprise — welche freilich durch das prächtige Spiel lebhaften Beifall fand — nur noch verstärkt wurde. Ich vermag mit bestem Willen in dieser durchaus nach Haydn-Mozartscher Manier freundlich-glatt fortfliessenden C dur-Sinfonie nicht eine Spur wahrhaft Beethovenschen Geistes zu entdecken. Und der zeigt sich doch in anderen, verbürgten Jugendwerken des Meisters z. B. in der wunderschönen, viel zu wenig bekannten Trauer-Kantate auf den Tod Kaiser Josefs II. schon ganz gewaltig.

Eine kolossale Leistung bot das philharmonische Streichorchester in der bekanntlich selbst für die vier Solospieler fast unüberwindlichen Quartettfuge op. 133, die zuerst Hans v. Bülow 1884 hier von seiner Meininger Kapelle in verstärkter Besetzung spielen liess, worauf ihm mit den Wiener Philharmonikern 1906 F. Schalk folgte und nun Weingartner, der durch neue, geschickt hinzugefügte Vortragszeichen die Aufgabe wesentlich erleichterte und damit auch die Wirkung hob. Zu einem vollen klanglichen Genuss kommt man freilich bei dieser vielleicht dämonischgenialsten Augenmusik, die je geschrieben wurde, auch bei der vollendetsten Aufführung nicht, auch bleibt die Übertragung ins Massenhafte, gerade wo sich die vier Spieler als geistige Persönlichkeiten so fabelhaft trotzig kühn, tiefst individuell aussprechen sollen, immer etwas gewagt, um nicht zu sagen: geschmacklos! Unübertrefflich wurde Mendelssohns poesievolle schottische Sinfonie gespielt, deren unverwüstlich berückender Klangzauber (mit dem kleinen klassischen Orchester: ohne Posaunen! bewirkt) nicht zu oft vorgeführt, wohl für jeden unbefangenen Hörer inmitten der modernsten wüsten Kakophonien und Grübeleien noch immer ein wahres Labsal bedeutet. Demgemäss sprach sich auch wieder das Publikum bei der jetzigen Reprise aus: es stürmte und jubelte, als gelte es der schönsten, interessantesten Novität.

Einen würdigen Abschluss fanden die (vier) „ordentlichen" Gesellschaftskonzerte der Saison mit einer von F. Schalk ebenso sorgfältig einstudierten, als lebensvoll dirigierten Aufführung von Brahms „Deutschem Requiem" am 5. März. Die trefflichen Chorleistungen, unterstützt vom Orchester des Kon-

zertvereins, die ausdrucksvoll edlen Soli des Frl. Förstel und des Dr. v. Kraus, Prof. Dittrichs echt künstlerische Interpretation des Orgelpartes — alles vereinigte sich einmal wieder, diesem gleich erhabenen als lieblichen hohen Liede der Trauer und des Trostes jene tief gehende, ergreifende und erhebende Wirkung zu sichern, welche bei uns schon seit vielen Jahren jede Reprise des „Deutschen Requiem" zu einem wahren Fest für alle ernsten Musikfreunde gestaltet. Sehr passend wurde Brahmsens Meisterwerk diesmal mit der zuerst von K. v. Perger 1899 in den Gesellschaftskonzerten gebrachten hochsymbolisch feierlichen Kantate, „Wachet auf, ruft uns die Stimme" von J. S. Bach eingeleitet. Da konnte man von den vier grossen „B" der deutschen Musik — als welche ich mir Bach, Beethoven, Brahms und Bruckner zu nennen erlaube — die vielleicht harmonisch am meisten zusammenstimmenden neben einander hören.

Durchaus nach Wunsch verlief das Konzert des akademischen Gesangvereins am 1. März, an welchem auch der weibliche Chor des „akademischen Wagnervereins", Damen des „Singvereins" und der „Akademische Orchesterverein" mitwirkten, alles vom Universitätslektor F. Pawlikowsky mit gewohnter Umsicht und Energie dirigiert. Aus der ersten Hälfte der Vortragsordnung, welche mit Beethovens „Prometheus"-Ouvertüre eröffnet wurde, wären die Männerchöre von S. Prohaska „Tod in Ähren" (neu; Text von Detlev v. Liliencron, der überaus düsteren Dichtung wohl anpassend, wenn auch etwas spröde) und von P. Cornelius (die bekannte, meisterlich kunstvolle 9 stimmige Vertonung von Eichendorffs „Soldat") hervorzuheben, sodann die wirkungsvollen gemischten Chöre „Wohl bin ich nur ein Ton" von Alex. Ritter und „Aufblick" von Hugo Wolf, welch letztere sehr schwierige Aufgabe die Akademiker hauptsächlich durch ihr liebenswürdiges jugendliches Feuer glücklich lösten. Die zweite Abteilung bildete E. Griegs dramatisch erregte Szene aus „Olav Trygvason" für gemischten Chor, Solostimmen (Damen Emma Hoenig und Emma Kaiser, Professor K. Halatschka) und Orchester, deren lebensvolle Ausführung in jeder Hinsicht den Höhepunkt des Konzertes bezeichnete, welches einmal wieder unsern durch so viele Dirigentenhände gegangenen „akademischen Gesangverein" als durchaus ernst zu nehmenden künstlerischen Faktor im Wiener Musikleben erscheinen liess.

Am 2. März Nachmittag wurde in sehr anregender Weise die von den Wiener Musikfreunden bei Bösendorfer veranstaltete Hugo Wolf-Feier zu Ende geführt. Der geistvolle Musikschriftsteller Max Morold las verschiedene besonders charakteristische Stellen aus Wolfs Kritiken und Briefen vor, die er in der ihm eigenen scharfsichtigen Weise glossierte. Hierauf kam eine Reihe der schönsten Wolfschen Tonpoesien zu Gehör, von dem temperamentvollen, jungen Operntenoristen Boruttau in besonders glücklicher Disposition höchst wirkungsvoll vorgetragen und von Prof. Karl Lafite aufs Schönste begleitet. Es war wirklich erfreulich, dass neben Wiens Muster-Interpreten Wolfscher Gesänge am Klavier — Prof. Ferd. Foll (dessen Namen leider ein Druckfehler in einem meiner letzten Berichte an dieser Stelle konsequent in Fall verwandelte) der — wahrhaft berufenen Begleiter für diese enorm heikle Tonlyrik immer mehr werden.

Im schroffen Gegensatz zu der kapriziösen, häufig geheimnisvoll suggerierenden Art des Sprechsingens, mit welcher der bekannte hochoriginelle, aber doch schon recht stimmschwache Tenor-Bariton Dr. Ludwig Wüllner hier wieder an zwei Abenden lebhaft interessierte, stand der glänzende Erfolg, welchen neuerdings der Berliner Meister markiger Deklamation Alexander Heinemann an seinem bei Ehrbar gegebenen Lieder- und Balladen-Abend (Schubert, Schumann, Löwe vorführend) gerade auch durch seine so prächtig geschulte kerngesunde Stimme errang. Sein verstehender Begleiter am Klavier war ein wohl auch aus Berlin kommender Herr John Mandelbrod.

Ferner sei noch des letzten Sinfonie-Abendes des Konzertvereines (11. März — zugleich Schluss des Dienstag-Zyklus dieser Konzerte) gedacht, an welchem Vera Schapira (jetzt eigentlich als Gattin des bekannten Musikschriftstellers: Frau V. Specht) mit der glänzend virtuosen Wiedergabe von C. M. v. Webers Konzertstück in Fmoll den Vogel abschoss. Durch technische Bravour ist sie wohl gegenwärtig die erste Pianistin Wiens, während sie an innerer Wärme und poetischem Empfinden von mancher anderen (z. B. Fräulein v. Andrassfy) übertroffen wird. Übrigens dirigierte an diesem Abend Paul Scheinflug, der nicht nur die wichtige Orchesterbegleitung zu Webers so sinnig novellistisch gedachtem Konzertstück trefflich herausarbeitete, sondern auch in den anderen Programm-Nummern: Goldmarks jugendfrischer Ouvertüre „Im Frühling", Mozarts anmutiger Rokoko-Serenade in Ddur (Köchel 320) endlich Beethovens unsterblicher „Schicksals-Sinfonie" (Nr. 5 Cmoll) überall das künstlerisch Wesentliche der Sache zur befriedigenden Geltung zu bringen verstand.

„Ende gut — alles gut." Das könnte man wohl über das achte (letzte) philharmonische Konzert der Saison sagen, das am 16. März unter F. Weingartners Leitung stattfand. Wahre Musteraufführungen wurden Smetanas tonmalerisch wie rein melodisch gleich anziehender, köstlich instrumentierter sinfonischer Dichtung „Moldau" (Vltava) — mit Recht das weitaus beliebteste Stück aus dem Zyklus „Mein Vaterland", — und Brahms erster Sinfonie (Cmoll) bereitet, deren glänzend herausgearbeitetes gewaltiges Finale das Publikum zu den schmeichelhaftesten Ehrungen für den geist- und temperamentvollen Dirigenten anregte. Zwischen den genannten Meisterwerken kam als Novität ein Klavierkonzert (Bmoll) von Alfred v. Arbter zu Gehör, solistisch durch den jungen Komponisten selbst ausgeführt. Er war ursprünglich Jurist, errang als solcher den Doktorgrad, trat sonach in den Staatsdienst, den er aber — im Geheimen ganz der Musik ergeben — nach einem gelungenen Kompositionskonzerte bald mit dem Künstlerberufe vertauschte. Wer auf höhere Originalität verzichtet, wird sich an Arbters neuem Klavierkonzert mit seinem übersichtlich klaren Bau, seiner gefälligen Melodik und gesund natürlichen Harmonik — den für den Solisten ungemein dankbaren Klaviersatz und die besonders die Streicher klangvoll verwertende Instrumentation nicht zu vergessen! — nur aufrichtig erfreuen können. Von Haus aus begeisterter Verehrer Schumanns scheint unser Komponist jetzt etwa auf dem Standpunkt Eduard Schütts zu stehen, an dessen vielgespielte „Etude mignonne" das flotte Rondo-Thema des Finales (als weitaus wirksamster der drei Sätze) merklich erinnert. Aber auch der noch mehr von Schumann und Chopin beeinflusste erste Satz bekundet vollauf des Autors liebenswürdiges Talent und edles Streben. Am wenigsten gelungen scheinen uns die Variationen des Mittelsatzes, da für sie schon das Thema nicht plastisch genug erfunden ist. Übrigens war Arbters Erfolg (den er auch schon für sein echt musikalisches Spiel verdiente) vollständig: nach der glücklichen Schlußsteigerung des Finales erscholl ein Beifall, wie er keiner heuer in den philharmonischen Konzerten aufgeführten Neuheit vergönnt gewesen.

Einer vortrefflichen Aufführung hatte sich an demselben Sonntag abends durch den Sängerbund Dreizehnlinden Josef Reiters hochinteressantes, in der Auffassung mitunter ganz eigenartiges Requiem zu erfreuen, weitaus das Bedeutendste, was dieser begeisterte Epigone Wagners, Bruckners und Berlioz, zugleich ein Meister schlicht-volkstümlichen Tonsatzes, für den Konzertsaal schuf. Was ich in diesen Blättern nach der Uraufführung des Werkes — 30. Januar 1904 in einem Gesellschaftskonzert unter F. Löwe — schrieb, dass man Reiters Requiem noch weniger als das offenbar vielfach vorbildlich gewesene von Berlioz als ein streng rituelles, den Zeremonien des katholischen Trauergottesdienstes sich anschliessendes ansehen könne, dass es aber als eine Art poetisch-musikalische Phantasie über die im liturgischen Text (nach Thomas von Celanos grandioser Sequenz) geschilderten erschütternden Vorgänge höchste Berechtigung verdient — diese Ansicht ist noch heute die meinige und der neuerliche grosse Erfolg hat ihr offenbar recht gegeben. Um die jetzige Aufführung machte sich vor allem der seit Jahren auf voller künstlerischer Höhe stehende Chor des Sängerbundes Dreizehnlinden selbst verdient, unterstützt vom Deutschen Volkslied-Verein und dem Wiener Tonkünstlerorchester, während auch die Solopartie mit den Damen Elsa Kanlich und Bertha Katzmayr, den Herren Hermann Gürtler und Dr. Nikolaus Schwarz glücklich besetzt erschienen. Die Seele der sorgfältigst einstudierten Wiedergabe war aber der gleich energische als feinfühlige Dirigent von „Dreizehnlinden", Chordirektor Ferd. Habel. Bezüglich der künstlerisch hervorragendsten Einzelheiten des Requiems darf ich wohl auf meinen ausführlichen Bericht von 1904 verweisen. Wie damals schienen auch jetzt der feierlich edle Einleitungssatz „Requiem aeternam" (vielleicht das am meisten echt kirchliche Stück, freilich unverkennbar aus den Anfängen von Mozarts Requiem und der fünften Sinfonie Bruckners herworgewachsen!), die grossen dramatischen Steigerungen im „Dies irae" und „Agnus", die kräftig bewegte Fuge „Fac eas" im dritten Satz („Domine Jesu") die Klangschönheit und fromme Innigkeit des Sanctus und Benedictus, beide verbunden durch ein ähnlich poetisch wirkendes Zwischenspiel, wie man es freilich noch viel idealer in der Missa solemnis Beethovens findet (nur daselbst den Holzbläsern, bei Reiter dem sordinierten Streichorchester,

anvertraut) den bedeutendsten, nachhaltigsten Eindruck zu machen. Vom Benedictus ab wurde Reiter wiederholt stürmisch gerufen und nach Schluss des Ganzen mit nicht endenwollenden Ehrungen überhäuft. Jedenfalls konnte der Verein Dreizehnlinden seine heurigen grossen Aufführungen nicht würdiger abschliessen.

Ein wie immer massenhaftes, andachtsvoll lauschendes Auditorium hatte sich am Kardienstag (18. März) im grossen Musikvereinssaal eingefunden, um sich wieder von den Wundern der Bachschen Matthäus-Passion ergreifen und erheben zu lassen, die — im zweiten ausserordentlichen Gesellschaftskonzert der Saison — unter Schalks verständnisvoller Leitung im ganzen sehr befriedigend aufgeführt wurde. Dies gilt namentlich von den Chören und ihrem Zusammenwirken mit dem Orchester jenem des Konzertvereines), nur in dem weltberühmten Entrüstungschor „Sind Blitze, sind Donner" hätte der Singverein noch schneidiger, energischer ins Zeug gehen können, auch wünscht man hier eine noch stärkere Besetzung des vokalen Teiles gegenüber der instrumentalen Begleitung (Orchester und Orgel). Den über dem grandiosen Doppelchor der Einleitung so ergreifend aufgebauten Choral „O Lamm Gottes" sang recht sicher der Knabenchor des katholischen Jünglingsverein „Mariahilf" unter seinem Direktor J. Peterlini. Von den Solisten war leider der für solche Aufgaben sonst prädestinierte Sänger des Evangelisten, Tenorist Senius, nicht gut disponiert, und dem Sänger des Heilandes, Bassisten C. Bronsgeest, schien die Partie stimmlich nicht überall zu liegen, doch bot er manches sehr ausdrucksvoll. Fast durchaus entsprachen ihren künstlerisch recht schwierigen Aufgaben die Damen Clara Senius (Sopran) und Emmi Leisner (Alt). Professor Dittrichs wie immer vorzügliches Orgelspiel und des jungen Konzertmeisters Busch mit überströmender Wärme „gesungenes" Violinsolo zu der herrlichen Amoll-Arie des Alts („Erbarm dich mein Gott") vervollständigten das schöne Ensemble, das einmal wieder allen Anwesenden einige Stunden der edelsten musikalischen Eindrücke bereitet haben mag, die nur überhaupt zu denken sind.

Wenn der bekannte Leipziger Organist Professor Karl Straube bei uns ein Orgelkonzert gibt, bereitet er hiermit allen ernsten Wiener Musikfreunden immer ein wahres Fest. So auch jetzt wieder durch seinen am 29. März im großen Musikvereinssaal veranstalteten Bach-Abend. Man hörte da von ihm allein Präludium und Fuge (Hmoll), die dritte Orgelsonate (Dmoll) Fantasie und Fuge (Gmoll), endlich die Toccaten in C und F vortragen, während er auch die von Frl. Leisner (Berlin) vorgetragenen Gesangsstücke auf der Orgel begleitete. Das massenhaft erschienene, andachtsvoll lauschende Publikum schien den ganzen Abend wie unter einem Zauberbann zu stehen. Wer wüsste auch des grössten aller Thomas-Kantoren unerreichte Meisterwerke selbst dem unvorbereiteten Laien mehr ins innerste Herz zu spielen, als der jetzt an demselben altehrwürdigen Leipziger Institut wirkende Organist?! Es wurden zwar Stimmen laut: Bach selbst habe jene allerfeinste, berückende, überraschende Registrierung, wie sie Prof. Straube z. B. im Adagio der Dmoll-Sonate anwandte, nicht beabsichtigt, schon deshalb nicht, weil ihm für dieselbe keine entsprechenden Instrumente zur Verfügung gestanden wären. Mag sein; hätte aber Bach jetzt den Leipziger Künstler auf der grossen Orgel unseres Wiener Musikvereins (die wohl seit ihrer letzten gründlichen Restaurierung zu den schönsten und klangvollsten Europas zählt), spielen gehört, er hätte gewiss allen diesen herrlichen Vorträgen seinen hohepriesterlichen Segen erteilt und ich für meine Person kann mir das gar nicht anders denken. Die eigentlichen Höhepunkte des Konzertes bildeten wie auch schon an früheren Bach-Abenden Straubes die Gmoll-Fuge und die Fdur-Toccata. Aber auch Frl. Leisner wurde für ihren edel nachempfundenen Vortrag der bekannten Kantate „Schlage doch gewünschte Stunde" mit den ergreifenden Glockentönen und vier herzinnige geistige Lieder von Bach durch verdienten Beifall ausgezeichnet.

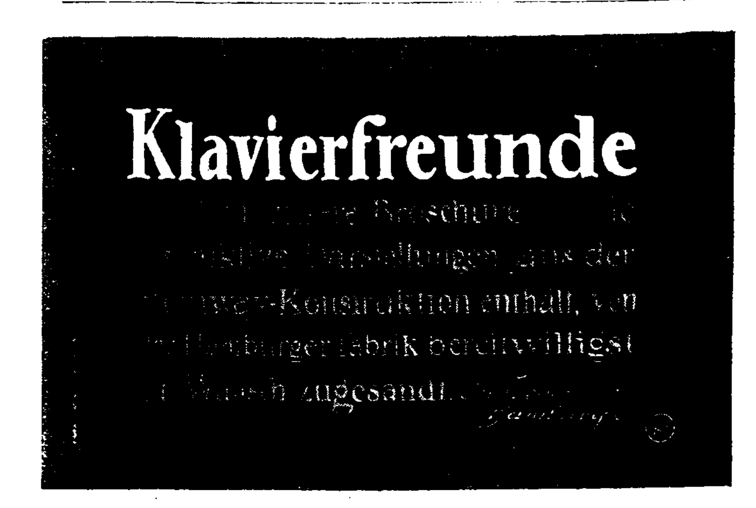
Etwas ermüdend wirkte durch die endlosen Textwiederholungen in der Mitte des Stückes, die vom Singverein unter F. Schalks Leitung sehr gut gesungene Motette „Komm, Jesu komm!": in polyphoner Hinsicht und zugleich durch ihre Klangschönheit freilich ein echt Bachsches Wunder der Kunst und zum Glück in einen herrlichen Choral ausgehend, bei dem von vornherein die dem heutigen Empfinden so widerstrebenden fatalen Text-Widerholungen entfallen mussten.

Nur weniger Worte bedarf es wohl über das am 27. März veranstaltete Kompositions-Konzert des jungen Erich Wolfgang Korngold, da ja die vorgeführten Werke — Klaviertrio op. 1 Ddur, Sonate Edur op. 2, das Finale (eine Passacaglia) der Sonate in Dmoll und die sieben Märchenbilder op. 3 schon von früheren Aufführungen her vertraut waren. Trotzdem — oder vielleicht gerade deshalb, weil man sich von neuem von der erstaunlichen Frühreife des hochbegabten Knaben überzeugen wollte — vermochte der Bösendorfer Saal (seit Wochen für dieses Konzert total ausverkauft!) namentlich auch im Stehparterre dem Andrang der Besucher kaum standzuhalten. Die Edur-Sonate spielte wieder mit seiner überlegenen Meisterschaft Herr Artur Schnabel, der dem sezessionistisch kecken, neben gewagt bizarren, doch auch sehr sympathisches enthaltenden Werke wie am 13. November 1911 einen vollen Erfolg verschaffte. Noch günstiger wirkte diesmal das Ddur-Trio op. 1, bei welchem der inzwischen zum Jüngling herangewachsene (am 29. Mai das 16. Jahr erreichende) Autor, sekundiert von den Herren A. Rosé und F. Buxbaum, selbst vor dem Flügel erschien. Man kann sich hier — wie auch bei den von Korngold allein gespielten Märchenbildern — keinen berufeneren, überzeugenderen künstlerischen Anwalt der eigenen Sache vorstellen, ja ich, der ihn zum ersten Male spielen hörte, gewann vor seinem besonders durch schneidigste Rhythmik ausgezeichneten pianistischen Können fast noch grösseren Respekt, als vor seinem seltenen Kompositionstalent, das wohl mit der ostentativen Bevorzugung der Ganzton-Skala (im Sinne Debussys und anderer „Modernsten") etwas sparsamer umgehen könnte. Übrigens so geistreich-subjektiv interpretiert wie vom jugendlichen Autor müssen die sieben Märchenbilder mit ihrem grotesken Humor, ihren überraschenden Klangeffekten überall Interesse erregen; der in einer stürmischen Klavierpassage verschwindende „Rübezahl", das niedliche Getrippel der „Wichtelmännchen" und die fröhlichen, rauschenden Tanzweisen im „Ball beim Märchenkönig" fanden den meisten Anklang, obwohl es auch sonst Beifall in Hülle und Fülle gab.

Bei Ehrbar veranstaltete kürzlich ihr erstes öffentliches Konzert Frl. Edith Rieder, in der wir ein echtes, sehr liebenswürdiges Klaviertalent kennen lernten. Ihre fliessende, plastisch klare Technik vereint die bewährte Schule Leschetizky, ihr anspruchslos natürlicher, immer überzeugender Vortrag das warme Empfinden und die musikalische Natur der anmutigen Kunstnovize. Besonders veranlagt scheint sie für Kammermusik, wo sie sich, wie es eben die Komposition verlangt, bald energisch an die Spitze des Ensembles stellt, bald sich den Partnern bescheiden unterzuordnen weiss. So in Griegs Piano-Violin-Sonate Gdur op. 13, so in Goldmarks interessantem, zu selten öffentlich aufgeführtem Trio op. 33, welchem sie dann erst als einziges grösseres Solostück — vortrefflich gespielt — Chopins Bmoll-Scherzo folgen liess. Ihr temperamentvoller Partner war bei der Griegschen Sonate Herr Dr. Otto Kaperl, dem sich im Goldmarkschen Trio als verlässlicher Dritter im Bunde Hofmusiker Julius Junck als Cellist gesellte. Dr. Kaperl schloss sodann den Abend mit einigen sehr hübsch gespielten Solo-Violinstücken, am Klavier begleitet von Kapellmeister Ernst Hanke, natürlich mit entsprechendem Beifall.

Über den (bereits erwähnten) Skandal, der sich am 31. März im Musikvereinssaal ereignete und zwar in einem von dem „Akademischen Verband für Literatur und Musik" veranstalteten Konzert, woselbst Arnold Schönberg zum ersten Mal als Dirigent vor das Publikum trat, kann ich nur vom Hörensagen berichten, da man versäumt hatte, mir für diese „Sensation" Karten zu schicken. Schönberg führt da ausser seiner von 1907 her berüchtigten „Kammersinfonie" auch mehrere Stücke zweier seiner exentrischesten Kompositionsschüler (Anton v. Webern und Alban Berg) ferner neue Orchesterlieder von Zemlinszky auf. Mahlers Kindertotenlieder sollten den Schluss machen. Aber es kam anders. Wurde schon bei den ersten Orchesterstücken von Webern und dann bei der Kammersinfonie ebenso heftig gezischt, als applaudiert, so brach nun bei der vorletzten Nummer „Zwei Orchesterlieder von Alban Berg nach Ansichtskarten-Texten (!) von Peter Altenberg" ein furchtbarer Spektakel los, zuletzt in ein regelrechtes Handgemenge übergehend, so dass die Polizei einschreiten musste und das Konzert nicht zu Ende gespielt werden konnte. Die zur Begleitung der Kindertotenlieder bestimmten Musiker entfernten sich still, während im Saal und dann auch noch draussen das ärgste Tohuwabohu fortwütete. Ein sehr drastisches Gegenstück zu dem grossen und völlig unbestrittenen Erfolg, welchen Schönberg (allerdings der „Schönberg" einer früheren Denk- und Satz-Weise!) am 23. Februar an derselben Stelle mit der Uraufführung seiner Gurre-Lieder errungen hatte.

Prof. Dr. Theodor Helm



Noten am Rande

Das Jubiläum eines Volksliedes. In diesen Tagen sind hundert Jahre vergangen, seit Eichendorff sein Gedicht: „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben“ veröffentlichte. Dreissig Jahre später wurde das jetzt zum Volkslied gewordene Gedicht von Mendelssohn komponiert. 1844 suchte Mendelssohn von Mai bis Oktober Linderung seines Leidens an den Solquellen von Bad Soden, und hier war es auch, wo er auf einem Spaziergang, durch den schönen Ausblick auf den Talgrund und die bewaldeten Abhänge des Feldberges und des Taunusgebirges gefesselt, die Melodie zu dem Gedicht niederschrieb. Noch ein zweites, ebenfalls von Mendelssohn vertontes Gedicht Eichendorffs: „O Täler weit, o Höhen“, kann in diesem Jahr sein Hundertjahrjubiläum feiern.

Was der Betrieb eines Opernhauses kostet. In der Schaubühne würdigt der bekannte Theatergeschäftsfachmann Dr. Max Epstein die Geschäftslage des neugegründeten Deutschen Opernhauses in Charlottenburg. Er gibt dabei interessante Zahlen. Der Bauplatz kostet 1840000 Mk., der Bau 3460000 Mk., zusammen also 5300000 Mk. Der Bau gehört der Stadt Charlottenburg, die dafür von der Aktiengesellschaft Opernhaus jährlich 225000 Mk. Pacht erhält. Der Tagesetat ist ausserordentlich hoch. Während unsere besten Schauspielhäuser etwa 2300 Mk. für den Tag einschliesslich Gehälter, Miete, Licht, Heizung und Abschreibung kosten, ist der tägliche Etat des Charlottenburger Opernhauses 5500 Mk. Der jährliche Etat stellt sich folgendermassen: Solomitglieder (es handelt sich überall um Jahresgehälter, da auch während der Ferien volles Gehalt gezahlt wird) 380000 Mk., Chor 130000 Mk. Ballett 35000 Mk., Orchester 180000 Mk. Bureau, Kasse, technisches Personal, Vorstände 150000 Mk. Bis jetzt sind die Geschäfte des neuen Opernhauses sehr gut gegangen. Sonntags werden durchschnittlich 8500 Mk. erzielt; und im Durchschnitt haben nur ganz wenige Abende unter 5000 Mk. gebracht.

Kreuz und Quer

Berlin. Henning von Koß, der Komponist des einst viel gesungenen „Winterliedes“, ist im Alter von fast 58 Jahren hier gestorben. Geboren 1855 auf einem pommerschen Rittergut, erhielt er seine musikalische Ausbildung bei Theodor Kullak und wirkte später als Musikreferent der Kreuzzeitung.

— Bürgermeister Reicke hat beim Berliner Magistrat angeregt, am 22. Mai d. J., dem 100. Geburtstag von Richard Wagner, in den städtischen Parks öffentliche Freikonzerte mit Darbietung Wagnerscher Musik zu veranstalten. Es werden voraussichtlich die fünf grossen städtischen Parks: Schillerpark, Humboldthain, Friedrichshain, Viktoriapark, Treptower Park in Betracht kommen und als Zeit für die Konzerte die späteren Nachmittagsstunden zu wählen sein. Die Veranstaltung würde für die Bürger vollständig kostenlos sein, so daß auch die Ärmsten das künstlerische Gedächtniskonzert im Maiengrün geniessen können. Aufzuführen wären die für ein grösseres Publikum verständlichen bekanntesten Werke des Meisters.

— R. Strauß hat einen Festmarsch für das Hauptmannsche Jahrhundertfestspiel komponiert, das Ende Mai in Breslau aufgeführt wird.

— Anfang Mai wird im Vestibül der Berliner Musikhochschule das Denkmal Joseph Joachims aufgestellt, ein Werk Adolf Hildebrands.

— Zu dem am 2. Mai d. J. im Motivhaus (Charlottenburg) stattfindenden Regiekongress sind bis jetzt folgende Themen festgestellt. Es werden sprechen: Dr. Heine über „Grund und Sinn der Vereinigung der Regisseure“. Oberregisseur Jessner vom Thaliatheater Hamburg über „die künstlerische Verantwortlichkeit des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten“. Zur Klärung einer grundlegenden Rechtsfrage, dem Urheberrecht am Regiewerk, hat die Vereinigung ein reichhaltiges Material an Gutachten von Autoritäten aus dem Kreise der Juristen und Bühnenfachleute gesammelt. Über die künstlerische und soziale Seite dieses Themas wird der Oberregisseur Dr. Lert (Leipzig) ein Mitglied der vorbereitenden Kommission, auf dem Kongress sprechen. Über eine diesem Thema verwandten Frage, den „grundlegenden Regieeinfall“, wird sich Dr. Hagemann, der Leiter des Hamburger Deutschen Schauspielhauses, äussern. Weitere aktuelle Fragen des Regieberufes behandeln: Dr. Kilian (Oberregisseur des Hoftheaters in München), „Regieprobleme bei Kleist“, Opernregisseur Dumas (Karlsruhe), „Chorregie“, Oberregisseur Winds (Leipzig), „Der Regisseur als Lehrer“, Regisseur Birk (Chemnitz), „Leitmotive für Handbücher der Regie“, Alfred Halm (Berlin), „Berliner Inszenierungskunst und Berliner Kultur“. Auskunft erteilt die Geschäftsstelle der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände, Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 173a.

Bologna. Bologna, die grösste Wagnerstadt Italiens, die im Kampf für die Musik des Meisters an erster Stelle gestanden und als erste in Italien seinen Werken begeisterte Aufnahme bereitet hat, will nun auch die Hundertjahrfeier Wagners begehen, die mit den Ehrungen für Verdi zeitlich zusammenfällt. Beide Komponisten sollen daher zugleich durch eine Reihe von Aufführungen im Stadttheater geehrt werden. Der „Parsifal“ soll in einer Festaufführung gegeben werden. Da die von der Stadtverwaltung ausgesetzte Subvention die erforderliche Summe bei weitem nicht erreicht, ist die vor einiger Zeit aufgelöste Wagner-Gesellschaft wieder zusammengetreten, um eine rege Propaganda für die Wagnerfeier zu veranstalten.

Breslau. Hier wird für 8. Juni als Vormittagsvorstellung im Stadttheater die deutsche Uraufführung der aus dem Jahre 1607 stammenden Oper „Orfeo“ von Monteverde vorbereitet. Die deutsche Bearbeitung stammt von Dr. Hans Erdmann Guckel in Breslau, der auch die Aufführung leiten wird.

Budapest. Das Nationalkonservatorium veranstaltete unter der Leitung des Direktors Alois Gobbi das dritte Zöglingsorchesterkonzert, welches als interessanteste, künstlerisch bedeutendste Nummer Julius J. Majors neueste fünfte Sinfonie (für Orchester, Sopran- und Baritonsolo) enthielt. Dem Werke liegt ein poetisches Programm zugunde, das in den Gesangsoli unterlegten Dichtungen (von Eugen Stangen und Klopstock) zur Äusserung gelangt. Das Allegro con fuoco des ersten Satzes schildert in dem Frühlingserwachen der Natur jauchzende Lebensfreude. Das Sopransolo setzt in frischer, drängender Bewegung ein, ein warmer, dramatischer Pulsschlag durchglüht den ganzen Satz, dessen Wirkung noch durch die farbenglühende Instrumentation gehoben wird. Das Grave vermittelt in dunklen Tönen, in absichtlich melodischer Monotonie den schmerzlichen Gedanken des Vergehens; der warme Trost des Baritonsolos weicht wieder einer tiefen Melancholie, für deren Vermittlung der Tondichter fesselnde Harmonien findet. Das Leben eilt seinen Weg weiter. Das Scherzo illustriert in seiner unbekümmerten rhythmischen Rastlosigkeit die hastende Arbeit, die jenseits von Freude und Schmerz ihren Zwang übt. Das Finale eröffnet in dithyrambischem Pathos den Ausblick auf ein besseres Jenseits; das Duett, zu dem sich die Gesangsstimmen vereinigen, schwebt in breitem, melodischem Strom über einem Orchester von prächtiger Klangfülle. Auch diese neueste Schöpfung offenbart die künstlerischen Vorzüge des fruchtbaren Autors, die Wärme der melodischen Erfindung, rhythmische Gewandtheit, formale Noblesse und technische Meisterschaft der Orchesterbehandlung. Die von Direktor Gobbi einstudierte und zu starken Steigerungen geführte Novität fand lebhaftesten Beifall, für den der Autor wiederholt danken musste.

— Die philosophische Fakultät der Universität in Klausenburg hat dem Violinvirtuosen, Komponisten und Professor an der Musikakademie in Budapest Eugen Hubay das Ehrendoktorat verliehen.

Dresden. Am Gewerbehause, wo Richard Wagner als Hofkapellmeister von Michaelis 1843 bis Ende März 1847 wohnte, wird im nächsten Monat eine Gedenktafel angebracht, die voraussichtlich am 22. Mai enthüllt wird. Die Tafel wird nach den Angaben des Stadtbaumeisters Hennig in der Werkstatt von Paul Haubold in Dresden-Tolkewitz hergestellt. Sie wird aus Kalkstein mit Bronzebuchstaben bestehen.

Frankfurt a. M. Zum Kaiserpreis-Wettsingen werden am 4. Mai alle 42 angemeldeten Vereine erscheinen. Sie werden für ihren Teil allein schon rund 10000 Sänger in die Feststadt führen. Dazu kommen all die Tausende, die das Interesse am Wettstreit selbst als Zuhörer nach Frankfurt lockt. Am Abend des 4. Mai beginnt die Veranstaltung mit einem Konzert der Frankfurter Männergesangschöre im Kuppelbau der städtischen Festhalle. Daran schliesst sich am 5., 6. und 7. Mai der Vortrag der selbstgewählten Chöre sowie des Hegarschen Preischors, am 8. Mai der sogenannte Stundenchor und die Preisverteilung. Der preussische Staat hat den Beamten, Hilfsbeamten und Arbeitern, die am Wettstreit teilnehmen wollen, für die Festtage Urlaub und freie Bahnfahrt bewilligt. Ebenso hat die preussische Unterrichtsverwaltung den beteiligten Lehrern Urlaub für die Teilnahme an dem Wettstreit gewährt. Den vom Kaiser gestifteten Wanderpreis bringt der Kölner Männergesangverein mit, der ihn bei dem letzten Kaiserpreis-Wettsingen vor vier Jahren dem Berliner Lehrergesangverein abgewann. Bekanntlich ist die Kaiserkette inzwischen Dieben zum Opfer gefallen, die die Kette eingeschmolzen und die Juwelen zu Geld machten. Die Kette ist in neuer und schöner Form wiedererstanden und wenn sie der Kölner Männergesangverein diesmal wieder erringen sollte, so geht sie dauernd in seinen Besitz über.

Freiberg. Alfred Thiemann aus Kaiserslautern wurde zum Freiberger Stadtkapellmeister gewählt.

Gotha. Der Gothaer Musikverein führte unter der Leitung seines Dirigenten Wetz vor einigen Tagen das dritte Oratorium des Christus-Mysteriums von Dräseke auf. Solisten waren Prof. Fischer aus Sondershausen (Christus), Emil Enderlein, Julia Rahm-Rennebaum und Elsa Schjelderup aus Dresden, Gertrud Steinweg aus Berlin und Gottfried Huppertz von der Gothaer Hofoper. Das Gothaische Tageblatt schreibt: Als der in machtvoller Steigerung aufgebaute Schlusschor verklungen war, durchbrach die Ergriffenheit der Hörer die bei Aufführung eines Oratoriums gezogenen Schranken und machte sich in lebhaftem Beifall Luft.

Iserlohn. Ein Gernsheim-Musikfest veranstaltete am 6. April in Iserlohn Musikdirektor Franz Hammann, der das auf sechzig Mann verstärkte Orchester aus Hagen, den Geiger Otto Müller-Martinitzscha aus Iserlohn und die Kölner Sängerin Mathilde Dennery als Mitwirkende herangezogen hatte. Es kamen Gernsheims Bdur-Sinfonie, das Fantasiestück für Violine und Orchester, die Tondichtung „Zu einem Drama" und einige Lieder zur Wiedergabe. Die Veranstaltung bedeutete für den vierundsiebzigjährigen Komponisten und die Ausführenden einen vollen Erfolg.

Jever. Der Singverein Jever führte am 18. April „Odysseus", Szenen aus der Odyssee von Max Bruch unter Leitung des Herrn Organisten Schmidt auf; Solisten waren: Frl. Betty Arnold (Alt), Berlin, Frl. Margarete Keimling (Sopran), Wilhelmshaven, und Herr Max Rothenbücher (Bass), Berlin.

Königsberg (Pr.). Die Königliche Akademie der Künste in Berlin, Sektion für Musik, als Kuratorium der Siegfried Ochs-Stiftung hat am 19. April, dem Geburtstage des Stifters, den Königsberger Komponisten und Musikschriftsteller Dr. mus. J. H. Wallfisch mit einer ehrenden Zuwendung aus genannter Stiftung bedacht.

Leipzig. Einen Vortrag (mit Lichtbildern) über körperliche Erziehung und Ausdruck hielt Max Merz, der Direktor der Elisabeth Duncan-Schule in Darmstadt. Im Allgemeinen waren seine Bemerkungen vortrefflich und seine Anregungen fruchtbar. Im Besonderen machten Anspielungen auf die Konkurrenz (Hellerau?) etwas verstimmt. Am wichtigsten war die Darlegung des Unterschiedes zwischen musikalischem und körperlichem Rhythmus. Es wäre sehr lohnend, diesen Punkt noch eingehender (im Sinne der Duncan und Merzens) zu behandeln. ♯

— Der Bachverein plant am Herbstbusstag in der Thomaskirche eine Aufführung der abendfüllenden Kantate für Chor, grosses Orchester und Orgel „Die Frühlingsfeier" von Prohaska, die bei dem Preisausschreiben zur Feier des 100jährigen Bestehens der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien mit dem ersten Preise ausgezeichnet worden ist. Die Uraufführung findet in Wien statt, die Aufführung des Bachvereins wird die erste im Deutschen Reiche sein.

Magdeburg. Der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen hält seine 5. Hauptversammlung am 26. April in Magdeburg ab. Am Vorabend findet ein Konzert im Magdeburger Dom statt, das vom Berliner Domchor (40 Knaben, 12 Herren) unter Leitung des Professors Rüdel aus Berlin ausgeführt wird. Am Versammlungstag selbst wird eine von Frau v. Bary geschaffene Büste Wagners im Stadttheater enthüllt und hieran schliesst sich eine Festaufführung der „Meistersinger" in Bayreuther Besetzung.

Mannheim. Die Musiktragödie „Oberst Chabert" wurde auch am Mannheimer Hoftheater zum erstenmal aufgeführt, und zwar durch das Karlsruher Hoftheater. Die Aufführung war sehr gut und hatte starken Erfolg. Der Komponist, der der Aufführung beiwohnte, wurde schon nach dem zweiten Akt sechsmal hervorgerufen und konnte sich auch am Schluss wiederholt zeigen.

München. „Der arme Heinrich", das Musikdrama Hans Pfitzners, ist jetzt auch im Münchener Hoftheater zum erstenmal aufgeführt worden. Die Blätter berichten von einem sehr starken Erfolg der Aufführung.

— Die Generalintendanz des Münchner Hoftheaters lässt zur Wagner-Jahrhundertfeier „Rienzi," „Lohengrin" und die „Meistersinger" neu inszenieren. Ferner finden im Mai und den folgenden Monaten im Hoftheater zu geringen Eintrittspreisen Volks-Festvorstellungen statt, die durch private Opferwilligkeit und einen städtischen Zuschuss von 20000 M. gesichert sind.

München-Gladbach. Das Königl. Konsistorium der Rheinprovinz hat im Einverständnis mit der Rheinischen Provinzialsynode dem Königl. und städtischen Musikdirektor Hans Gelbke hierselbst die Leitung der Ausbildungskurse für Lehrer und Organisten übertragen. Der diesjährige Kursus findet vom 7. Juli bis 2. August in M.-Gladbach statt.

Palermo. Im Teatro Massimo in Palermo hat die Erstaufführung von Leoncavallos Oper „Mimi Pinson" stattgefunden und ist vom Publikum beifällig aufgenommen worden. Es ist eine Neubearbeitung von Leoncavallos „Bohème", die vor Jahren mit der Storchio und Caruso erstmalig in Mailand und Venedig in Szene ging und auch auf deutschen Bühnen erschien, ohne sich neben der gleichnamigen Oper von Puccini behaupten zu können.

Prag. Seit Jahr und Tag arbeitet der Prager Mozartverein daran, Mozart in Prag ein Denkmal zu errichten. In einer Nische des Deutschen Landestheaters, der Stätte, in der sich die Überlieferung der ersten Prager Don Giovanni-Aufführung verkörpert, soll sich der Erinnerungsstein an den Meister erheben. Nach mühevoller Arbeit hat man das Geld für den Bau beschafft. Der deutsch-böhmische Künstler Metzner hat das Denkmal gebildet; es fehlt nur noch die behördliche Bewilligung zur Aufstellung, die die Stadtgemeinde zu geben

hat. Man müsste nun erwarten, dass die Ehrung eines Grossen, dem Prag viel von seiner Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst verdankt, auf keine Schwierigkeit stossen könnte. Aber es haben sich, wie die Bohemia berichtet, doch Leute gefunden, die über die Kunst hinweg „völkische“ Bedenken erheben mussten. Von tschechischer Seite wird ein Schriftstück an den Stadtrat vorbereitet, in dem gegen die Errichtung eines Mozart-Denkmals in einer Nische des Landestheaters protestiert wird. Für diese Denkschrift werden jetzt in Prag Unterschriften gesammelt.

Regensburg. Bei der feierlichen Aufstellung der Büste Richard Wagners in der Walhalla bei Regensburg, die auf den 29. Mai festgesetzt ist, wird die Familie Wagner nur durch ein Mitglied vertreten sein. Der Prinzregent hat den Prinzen Rupprecht mit seiner Vertretung bei der Feier beauftragt. Am Vorabend der Feier wird eine Festvorstellung in Regensburg stattfinden, bei der durch das Münchner Hoftheater „die Meistersinger“ aufgeführt werden. Da Siegfried Wagner und Hans Richter es ablehnten, diese Festvorstellung zu dirigieren, wird ein anderer Wagnerdirigent hierzu eingeladen werden. Am 29. Mai abends wird der Musikverein durch den Münchner Konzertverein unter der Direktion Löwes ein Konzert in Regensburg geben, in dem Heinrich Knote und Bertha Morena mitwirken. Ferner wird eine Militärkapelle unter freiem Himmel Wagners Weisen spielen.

Rudolstadt. Der Fürst von Schwarzburg-Rudolstadt hat den Münchener Architekten Littmann mit dem Bau eines neuen Hoftheaters in Rudolstadt beauftragt. Die Kosten für den Neubau belaufen sich auf 600 000 M.

Steyr. Der um das Emporblühen des Musiklebens hochverdiente Musikdirektor, Franz Bayer beging am 1. April sein 25jähriges Chorregenten-Jubiläum an der Vor- und Stadtpfarrkirche in Steyr. Er brachte aus diesem Anlasse eine neue Messe von dem Regensehori in St. Florian, Franz Müller, zur Aufführung. Es ist die Arbeit eines gediegenen, phantasievollen Musikers. Der Jubilar Bayer (ein Freund Anton Bruckners) war Gegenstand mannigfacher Ehrungen. Die Stadtgemeinde verlieh ihm das Bürgerrecht, das bischöfliche Konsistorium stellte sich mit einem Anerkennungsschreiben ein. Bayer steht auch dem Musikverein und dem Gesangverein Kränzchen als Dirigent vor.

— Der zweitgrösste Männergesangverein Oberösterreichs, das Kränzchen in Steyr, veranstaltete einen heimischen Tondichterabend. Zur Aufführung gelangten unter Musikdirektor Bayers Leitung die Männerchöre „Mitternacht“ von Bruckner und „Daheim“ von Jos. Reiter, „Helges Treue“ für gemischten Chor mit Klavierbegleitung von Kirchberger, der gemischte Chor „Volkslied“ von Kienzl, Volkslieder von Franz Reiter und Anton Vergriner. „Eisen auf immerdar“, Männerchor mit Baritonsolo, Soloquartett und Orchester von Franz Gräflinger errang derart stürmischen Beifall, dass es wiederholt werden musste. Den Schluss bildete Bruchs neuestes Chorwerk mit Orchester „Die Macht des Gesanges“, das nach der Berliner Uraufführung hier zur zweiten Aufführung gelangte und eine mächtige Wirkung ausübte.

Teplitz (Böhmen.) Herr Kapellmeister Fritz Müller-Prem wurde an das Stadttheater in Aachen als erster musikalischer Leiter der Oper berufen.

Wien. Hofkapellenmeister Reichwein vom Hoftheater in Karlsruhe ist aufs sechs Jahre als Kapellmeister an die Wiener Hofoper verpflichtet worden.

— Die Wiener Hofoper will zu Beginn des nächsten Jahres den „Parsifal“ geben. Für die Titelrolle ist Dr. Hans Winkelmann ausersehen, dessen Vater Hermann Winkelmann 1882 den ersten Bayreuther Parsifal gesungen hat.

— Der Wiener Bürgermeister Dr. Weiskirchner teilte dem Verband für Fremdenverkehr mit, dass wegen der äusseren Lage die Musikfestwoche nicht rechtzeitig vorbereitet werden konnte, so dass sie für dieses Jahr unterbleibt.

— Prof. Siegfried Ochs, der Dirigent des Philharmonischen Chores in Berlin, wird nun auch die Leitung der Chorkonzertte des Wiener Konzertvereins übernehmen. Der Verein hat sich vor kurzem mit der Wiener Singakademie und dem Schubertbund vereinigt und wird nunmehr über einen Chor von mehr als 600 Sänger verfügen.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 19. April 1913, Nachm. $^1/_2$2 Uhr:

Ch. M. Widor: 3 Sätze aus der 5. Sinfonie für Orgel op. 42 No. 1., vorgetr. von H. Quentin Morvaven aus London. Palestrina: „Sicut cervus desiderat.“ P. Gerhardt: op. 10. Nr. 1. Lob Gottes. No. 2. „Machs, Herr, mit mir, wie dir's gefällt.“ — „Näher mein Gott, zu dir.“

Das Orgelvorspiel beginnt $^1/_4$2 Uhr.

Die nächste Nummer erscheint am 1. Mai; Inserate müssen bis spätestens Montag den 28. April eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 18

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Proff. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 1. Mai 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Goethe und J. F. Reichardt

Von Dr. **Edgar Istel** (München)

Nichts ist vielleicht charakteristischer für die Entwicklungslinien der Poesie und der Musik sowie für das Verhältnis beider Künste zueinander im letztverflossenen Jahrhundert als die Stellung der Goetheschen Lyrik in der Geschichte deutscher Dichtung und Tondichtung. Zum erstenmal wieder aus dem reinen Born echter Volkstümlichkeit schöpfend, gibt sie sich hier gleichsam als unerreichbaren Kanon höchster Schönheit, zu der die Nachkommen bewundernd aufblicken, glücklich, wenn einem von ihnen ein des Meisters nicht unwürdiges Lied gelang. Doch während diese herrlichen Blüten unverwelklich durch das Jahrhundert, man darf sagen: durch die Jahrhunderte leuchten, eilte die Musik, die jüngste und entwicklungsfähigste aller Künste, mit Riesenschritten vorwärts: von der leichten Tändelei des ausgehenden 18. Jahrhunderts bis zu Beethovens tiefwühlender Leidenschaft — welch ein gewaltiger Schritt, welch unheimlich-unfassbare Erweiterung der Ausdrucksgrenzen, die dem alternden, sich immer mehr abklärenden Goethe, der doch das Dämonische in Beethoven trotz aller Wesensungleichheit intuitiv erfasste, das harte Wort von der „leider ganz ungebändigten Persönlichkeit" des Schöpfers der neunten Sinfonie abzwang. Und erst von dieser über die Romantiker hinweg bis zu den Festspielen in Bayreuth, bis zu Richard Strauss' noch seinen grossen Vorgänger übertrumpfenden raffiniertesten Orchesterpolyphonie!

Wahrlich, keine Kunst, nur Naturwissenschaft und Technik darf sich rühmen, in einer sub specie aeternitatis so nichtig kurzen Spanne Zeit eine gleiche Entwicklung zurückgelegt zu haben. Und nichts ist wiederum bezeichnender für die ewige Schönheit Goethescher Lyrik, als dass dieser gewaltige Strom, in allen seinen Stadien das liebliche Eiland umfliessend, nur sein Bild in der mannigfaltigsten Strahlenbrechung wiederspiegeln durfte, es selbst aber unverrückt stehen liess, ohne einen Zoll seines Bereiches als irdisch-vergänglich hinwegspülen zu können. Ja, man kann sagen, an Goethe mass erst jede sich auslebende neue musikalische Epoche ihre Kräfte, hier wurde erprobt, ob sie wirklich so weit erstarkt war, um den tiefsten Gehalt des Grössten aller Grossen erschöpfender als das vergangene Geschlecht tönend zu gestalten. Und so sehen wir in langen Reihen einherziehen Reichardt und Zelter, von Goethe selbst des näheren Umgangs gewürdigt, Mozart, nur eine, aber von ihm mit unsterblichem Duft erfüllte Blüte „Das Veilchen" im Garten Goethescher Lyrik brechend, Beethoven mit „Mignon" und „Clärchen", weiterhin Schubert, der grösste Goethe-Sänger, doch vom Meister selber unerkannt und ohne belebendes Lob gelassen; Löwe, Mendelssohn und Schumann, die Romantiker; Robert Franz, Liszt und Brahms als Spätromantiker und zum Beschluss unter den Modernen Hugo Wolf, sie alle als Marksteine Goethescher Lyrik in der Musik — ungerechnet die Hunderte von kleineren Geistern, die mehr oder minder glücklich, sich um dies oder jenes Gedicht bemühten.

Und doch, als Goethekomponisten κατ' ἐξοχήν der Zahl und historischen Bedeutung nach kommen eigentlich nur drei Meister, unmittelbar aufeinander aufbauend, in Betracht: Reichardt, Schubert und Hugo Wolf. Reichardt, dessen einst gefeierter Name heute stark verblasst ist, war (vielleicht Ph. Chr. Kayser ausgenommen) der erste Musiker von Bedeutung, der zu Goethe in ein näheres Verhältnis trat. Seit der im Jahre 1774 erfolgten Bekanntschaft mit Goetheschen Werken fand er nach seinen eigenen Worten „des Genusses kein Ende mehr", und Zeit seines Lebens sind Goethe-Dichtungen seine Lieblingslektüre geblieben. Immer wieder kehrte er zu ihnen zurück, ihnen vorzüglich wandte er sich als Komponist zu und in seinen Goetheliedern, die er zuletzt gesammelt erscheinen liess und die mehr als ein Zehntel seines etwa 1000 Lieder umfassenden fruchtbaren lyrischen Schaffens ausmachen, hat er sein Bestes gegeben, unbeeinflusst von Vorgängern, wie nach ihm selbst Schubert und Wolf, war er doch meist der erste Komponist eben erst entstandener Schöpfungen. Und kein schöneres Zeugnis des Dankes konnte er dem Dichterfürsten darbringen, als die Widmung des ersten Bandes „Musik zu Goethes Werken":

An Goethe.

Deinen unsterblichen Werken, edler, grosser Mann, dank ich den frühen Schwung, der mich auf die höhere Künstlerbahn erhob: Deinem näheren Umgange tausend Aufschlüsse und seelenerhebende Eindrücke, die mich als Mensch und Künstler hoben, festeten und auf immer beglücken werden. Im Innern überzeugt, dass solcher Gewinn dieser Arbeit einen höheren Wert gegeben, als meine bisherigen Werke hatten, geb ich sie sicher und froh Dir in die Hände und freue mich des wonnigen Gefühls, auf diese Art dankbar sein zu können.

Giebichenstein, den 30. Junius 1793.

Johann Friedrich Reichardt.

Jahrzehntelang summten die kleinen volksmässigen Gedichte Goethes auf den Flügeln Reichardtscher Weisen durch Deutschland, und auch heute noch singt gar mancher Bursche und manches Mädchen, unkundig des Schöpfers, dies oder jenes Lied des Meisters — aber ein Grösserer, Gewaltigerer kam daher, und seinen genieblitzenden Werken musste das zarte Talent des älteren Meisters weichen: das war Franz Schubert, der göttliche Sänger. Doch auch er fiel nicht als Meister vom Himmel er lernte von seinen verdienstvollen Vorgängern Zumsteeg und Reichardt. Reichardtsche Lieder wurden in Schuberts Kreise gesungen, und der Meister selber hat sich gerne mit ihnen beschäftigt. Hat man doch in Schuberts Nachlass Abschriften Reichardtscher Lieder gefunden, und weist sogar ein Werk, wie der für so eigenartig Schubertisch geltende „Prometheus" deutlich auf Reichardts gleichnamige Komposition als allerdings weit übertroffenes Vorbild hin, wie wieder Hugo Wolf, so sehr er sich auch dagegen sträuben mochte, von Schubertschem Einfluss gerade in seinen Goetheliedern durchaus nicht frei ist. Seltsam bleibt da freilich das merkwürdig absprechende Urteil Wolfs, das Paul Müller mitteilte:

„Besonders hatte er wenig übrig für Schuberts Goethe-Kompositionen. Als ich ihm einmal sagte, dass bei mir sein letztes Goethe-Heft („Prometheus", „Ganymed", „Grenzen der Menschheit") die entsprechenden Stücke Schuberts völlig verdrängt habe, bemerkte er ganz trocken: „Das will ich schon glauben, da hat Schubert den Goethe halt nicht verstanden". Ebenso war er sich bewusst, das pathologische Element, das in den Gestalten des Harfners und der Mignon lebt, zum erstenmal zur musikalischen Erscheinung gebracht zu haben. Dagegen sprach er mit rückhaltsloser Anerkennung über „Geheimes" und „An Schwager Kronos": die Stücke brauchen nicht wieder komponiert zu werden."

Gewiss ist Wolf wie selten ein Musiker in den Geist Goethes eingedrungen und seine Mignon- und Suleikalieder dürfen als unerreicht gelten. Aber dies harte Urteil hat Schubert, der auch „bisweilen schlief", nicht verdient. Nach meinem unmassgeblichen Dafürhalten hat Wolf gerade mit „Prometheus" und „Grenzen der Menschheit" Schubert gegenüber gezeigt, dass „mit den Göttern sich nicht messen soll irgend ein Mensch" — und ob er den in Schuberts vorbeikomponiertem Jugendlied „Ganymed" missverstandenen Goethe in seiner Komposition wirklich besser verstand? Ja, bei aller Liebe und Hochachtung für Hugo Wolf: schau ich mir seinen harmonisch und melodisch so verschrobenen „Blumengruss" mit der schubertisierenden Begleitung an und halte ich des alten Reichardt simples Liedchen dagegen — keinen Augenblick zweifelt man, das schlichte Wiesenblümlein der künstlich gezüchteten Treibhauspflanze vorzuziehen. Denn schliesslich kommt es in der Kunst glücklicherweise immer noch mehr auf Geist und Gefühl als auf die aufgewendeten Mittel an.

Wie tief Goethe den Zauber eines einfachen Reichardtschen Liedes empfand, davon erzählt Eduard Genast („Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers." Leipzig, 1862) ein schönes Beispiel:

„Ich sang ihm zuerst „Jägers Abendlied", von Reichardt komponiert. Er sass dabei im Lehnstuhl und bedeckte sich mit der Hand die Augen. Gegen Ende des Liedes sprang er auf und rief: „Das Lied singst Du schlecht!" Dann ging er vor sich hinmurmelnd eine Weile im Zimmer auf und ab und fuhr dann fort, indem er vor mich hintrat und mich mit seinen wunderschönen Augen anblickte „Der erste Vers sowie der dritte müssen markig, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden, der zweite und vierte weicher, denn da tritt eine andere Empfindung ein. Siehst Du, so: (indem er scharf markierte) Da ramm! Da ramm! Da ramm!" Dabei bezeichnete er zugleich, mit beiden Armen auf- und abfahrend, das Tempo und sang dies „Da ramm" in einem tiefen Tone. Ich wusste nun, was er wollte, und auf sein Verlangen wiederholte ich das Lied. Er war zufrieden und sagte: „So ist es besser. Nach und nach wird es Dir schon klar werden, wie man solche Strophenlieder vorzutragen hat."

Und Felix Mendelssohn-Bartholdy, der musikalische Liebling des alternden Goethe, schrieb noch 1847 an Reichardts Tochter, die Geheimrätin Steffens, folgendes:

„Im gestrigen Gewandhauskonzert folgte Reichardts Duett: „Ein Veilchen auf der Wiese stand" und dann dasselbe Gedicht, von Mozart komponiert. Sie sehn, dass da die Musik Ihres Vaters nicht gerade den leichtesten Stand hatte, aber ich wollte, Sie hätten gehört, wie sie diesen Ehrenplatz behauptete. Als das kleine Duett von zwei sehr frischen reinen Stimmen sehr einfach und sehr vollkommen vorgetragen wurde, da hat sich mancher, dem Musik nahe geht, der Tränen nicht enthalten können, so reizend und kindlich, und wahr und gut war der Klang. Ein Jubel, wie wir ihn selten gehört, und ein da capo aller drei Strophen verstand sich nachher von selbst — das war entschieden, als die ersten drei Takte davon gesungen wurden, und mir war zu Mut, als könnte ich das Lied nicht zweimal, sondern den ganzen Abend immerfort wiederholt hören, und nichts anderes als das. So ganz das rechte, echte deutsche Lied, wie es keine andere Nation hat, aber auch die unsrige nicht besser, — vielleicht grösser, gewiss komplizierter, mühsamer, ausgekünstelter, aber darum nicht kunstvoller, — eben nicht besser!"

Interessant ist auch Brahms' Verhältnis zu Reichardt, dessen Lieder er sehr hochhielt und dessen „Heidenröslein" er sogar, mit neuer Klavierbegleitung versehen, in seine Volks-Kinderlieder aufnahm. Im übrigen war es Reichardt, der zuerst auf den Gedanken kam, das Lied der Parzen aus „Iphigenie", das Fragment „Nun ihr Musen genug!" aus „Alexis und Dora", sowie ein (aber geschmackvoller als das von Brahms umgrenzte) Fragment aus der „Harzreise" zu komponieren. Brahms hat das alles nachgemacht, wie er auch durch die Nänienkomposition seines Freundes H. Götz, des Komponisten der „Bezähmten Widerspenstigen", sich zur Chorvertonung des Schillerschen Gedichtes anregen liess!

Ein seltsam bewegtes Leben*), dessen Umrisse im Rahmen dieses Aufsatzes nur kurz skizziert werden können, hat Reichardt geführt. Sein Vater, der Sohn eines Gärtners aus dem weinberühmten Städtchen Oppenheim am Rhein, war als Knabe mit einem Grafen Waldburg nach Preussen gekommen, hatte sich dann in Königsberg der Musik zugewandt und blieb bis zu seinem Tode ein gesuchter Lehrer des Lauten- und Violinspiels. Das dritte Kind seiner Ehe war unser am 25. November 1752 geborener Meister, der

*) Früher war man neben der Autobiographie auf Schletterers umfangreiche, aber unzuverlässige Biographie (Augsburg 1865) angewiesen. Eine sehr gründliche und flott geschriebene Berliner Dissertation von Walter Pauli (Berlin, Ebering, Musikwissenschaftl. Studien, Heft 2) hat nun diesem Mangel abgeholfen.

gleich seinem Vater in seiner lebhaften, fast leichtsinnigen Genussfreudigkeit seinem Hang zu einem „etwas abenteuerlichen frohen Leben" seine rheinische Abstammung nicht verleugnete. In dem bewegten Musikleben der preussischen Königsstadt entwickelte sich der junge Reichardt rasch zu einem bedeutenden Violin- und Klaviervirtuosen. Dabei komponierte er frisch drauf los und gewöhnte sich bei seinem „angeborenen Talent zur Melodie" (Autobiographie) früh daran, schnell zu arbeiten und leicht zu erfinden. So wäre er vielleicht einem oberflächlichen Musikantentum verfallen, hätte nicht Immanuel Kant dem Vater ins Gewissen geredet, den Sohn einer akademischen Bildung teilhaft werden zu lassen. Er selbst, der grosse Philosoph, versprach dem begabten Jüngling freien Kollegienbesuch, und andere Professoren folgten diesem Beispiel. Aber dem jungen Musikanten gelüstete mehr nach freiem, zügellosen Leben, als nach der Wissenschaften Weisheitsborn, und wie er selbst später bekennt, behielten allein die Kantischen Vorlesungen „Reiz genug für ihn, sie, wenn auch eben nicht mit Anstrengung, doch fleissig genug zu hören, um selbst über seine Kunst philosophieren zu lernen". Doch auch diese benutzte er oft genug, „um im Schutz des grossen Burschenhutes manch kleines Lied für ein liebes Mädchen" zu entwerfen. „In diesem lustigen bunten Leben vergingen fast drei Jahre, in denen ausser dem Vorteil, den sein Kopf von Kants ziemlich besuchten Vorlesungen zog, wenig für die Wissenschaften und noch weniger für die Kunst gewonnen wurde. Aber der Charakter entwickelte sich und das Selbstvertrauen wuchs mit jedem raschen Schritt ins Leben" (Autobiogr.). Schliesslich war er, „arm an Beutel, krank am Herzen", froh, mit einem polnischen Fürsten aus Königsberg fortzukommen und nun begann er ein ziel- und planloses Vagantenleben, das ihn mehrere Jahre in Deutschland und Österreich herumtrieb. Seine Kunst und sein einnehmendes Wesen verschafften ihm dabei die ausgebreitetste Bekanntschaft mit allen Ständen, und er lernte, wie er selbst bekennt, „in wenigen Jahren dieser Reise die Welt und sich selbst mehr kennen, als tausend andere oft in ihrem ganzen Leben". Von bedeutenden Männern wurden ihm u. a. in Danzig J. A. P. Schulz, in Berlin Kirnberger, Ramler und sein späterer Schwiegervater Franz Benda bekannt. In Leipzig verkehrte er bei J. A. Hiller, dem Begründer des deutschen Singspiels, und wurde von diesem zu einem eigenen Versuch in dieser Gattung ermuntert. Doch Reichardt, von einer phantastischen Liebe zu der schönen, auch von Goethe später viel gefeierten Corona Schröter ergriffen, komponierte lieber italienische Arien für seine Freundin, mit der er manche Abende am Flügel verträumte. Schliesslich kehrte er über Dresden und Prag nach Italien zurück, veröffentlichte einige Schriften, die ihn als Musikschriftsteller rasch bekannt machten, und begann die Komposition einer Oper, „Le feste galanti", die, vom Hofkapellmeister Agricola sehr gelobt, für sein ganzes Leben von Bedeutung sein sollte. Er wollte diese Oper in Italien zur Aufführung bringen, fasste den abenteuerlichen Plan einer grossen Fussreise in das gelobte Land und begann auch sogleich mit der Ausführung. So lernte er in Halberstadt den Vater Gleim, in Braunschweig Lessing und Zachariä, in Hamburg Klopstock, Claudius und Ph. E. Bach, den grossen Sohn des gewaltigen Johann Sebastian, kennen. In Hamburg, wo er sich ausserordentlich wohl fühlte, gab er seinen Plan einer Reise nach Italien gänzlich auf, um eine Konzertreise nach Russland zu unternehmen. Allein er kam nur bis Königsberg, wo er völlig erschöpft von den Strapazen des Marsches anlangte. Als er sich wieder erholt hatte, suchten ihn seine Freunde endlich in eine feste Stellung zu bringen, und so liess er sich dazu bewegen, preussischer extraordinärer Kammersekretär im Domänenamte Ragnit in Litauen zu werden. Fast schien es, als ob der jugendliche Feuerkopf nun endgültig und unrettbar in den Hafen kleinstädtischer Philisterei einlaufen sollte, als ihm das Schicksal ganz seltsam zu Hilfe kam.

Im August 1775, erzählt er selber, passierte ein preussischer geheimer Finanzrat aus Berlin den Ort und wechselte die Pferde. „Während der Stunde, da alles sich bemühte, den für die Provinz so wichtigen Mann zu bedienen und zu unterhalten, erzählte dieser unter anderem auch sehr zufälliger Weise als eine grossstädtische Neuigkeit, dass der alte, dicke Hofkomponist Agricola gestorben sei und der König bereits aus Dresden und Braunschweig Probeopern erhalte, die ihm aber nicht Hassisch und Graunisch (d. h. im Stile der Komponisten Hasse und Graun, die Friedrich II. so liebte) genug erschienen. Dieses Wort war ein Funken, der in Reichardten seinen Zunder fand". Ein kühner Entschluss wurde sogleich gefasst und ausgeführt, und Reichardt sandte ohne weiteres seine Oper „Le feste galanti", die er gerade der Hassischen und Graunischen Einflüsse wegen bisher beiseite gelegt, unverzüglich nach Berlin. Einige Monate vergingen, ohne dass Antwort gekommen wäre; plötzlich aber kam im Dezember die Nachricht, Reichardt, der 23jährige, junge Abenteurer, sei auf Grund des Werkes zum königlichen Kapellmeister ernannt und solle sich unverzüglich dem König vorstellen. Das war denn eine gerade märchenhafte Schicksalswendung — aus dem unbeachteten Subalternbeamten in einem Neste Ostpreussens wurde mit einem Schlage eine der einflussreichsten musikalischen Persönlichkeiten Deutschlands.

Über die Wirksamkeit Reichardts unter Friedrich II. kann hier rasch hinweggegangen werden; seine Stellung war, so verlockend sie erschien, nicht immer erfreulich für ihn, der viel passiven Widerstand allerorten zu überwinden hatte, und so benutzte er die ihm oft auferlegte unfreiwillige Muse zu ernster Arbeit an seiner künstlerischen Persönlichkeit, zu schriftstellerischer Tätigkeit und einigen Reisen, auf denen er mit Klopstock und Lavater, wahrscheinlich auch (1783) zum erstenmal mit Goethe in Weimar zusammentraf. Bedeutungsvoll war auch sein Wiener Aufenthalt, wo er Gluck und Josef II., die ihn beide ausserordentlich schätzten, kennen lernte. Weitere Reisen nach Paris, wohin er durch Gluck vorzüglich empfohlen wurde, und London verschafften ihm auch im Ausland einen geachteten Namen. In Berlin, wo er mittlerweile die berühmt gewordenen Concerts spirituels einrichtete, kam er jedoch erst nach Friedrich Wilhelms II. Regierungsantritt zu rechter Wirksamkeit und die Jahre 1789—90 bildeten nach aussen hin den Höhepunkt seines Lebens. An der Spitze einer grossen Bühne stehend, konnte er nach allen Richtungen seine Talente betätigen, und er wurde im In- und Ausland zu den bedeutendsten Musikern seiner Zeit gerechnet. Aber Neid und Kabale sorgten bald dafür, dass auch ihm nicht des Lebens ungemischte Freude zuteil ward. Um es kurz zu machen, man verdächtigte ihn beim König revolutionärer Gesinnungen, da er aus seiner Sympathie mit der französischen Bewegung kein Hehl gemacht und gar eine neue Reise nach Paris unternommen hatte,

wo er, freilich zuletzt sehr ernüchtert, die Sitzungen der Jakobiner besuchte. So wurde er bei seiner Rückkehr im Herbst 1794 aus dem Dienst entlassen, doch schon nach zwei Jahren begnadigt, ein Beweis, dass man sich von der Grundlosigkeit der Verdächtigungen überzeugt hatte, und da in Berlin alle musikalischen Stellen besetzt waren, gab man ihm die Sinekure eines — Salineninspektors in Halle, in dessen Nähe er (in Giebichenstein) eine Villa besass.

So konnte er nun in Muse seiner Kunst leben, in Berlin, wohin er öfter zurückkehrte, als musikalisches Haupt verehrt, bis er beim Zusammenbruch Preussens im Jahre 1806 sein Heim verlassen musste. Ein enthusiastischer Vorkämpfer der deutschen Freiheitsbewegung, musste er sich dennoch seines Besitztums wegen entschliessen, vorübergehend die Stelle eines westfälischen Hofkapellmeisters bei „König Lustik“ (Jérome) zu versehen, bis er schliesslich nach einem Aufenthalt in Wien, wo er mit Haydn und Beethoven verkehrte, in Giebichenstein unter reger Anteilnahme an dem Kriege gegen Napoleon, den er noch in Paris persönlich kennen gelernt hatte, seine Tage beschloss. Am 27. Juni 1814 erlöste ihn der Tod von längerem Leiden.

Ein merkwürdiges Leben hatte da sein Ende gefunden, ein Leben, das nicht nur der Tonkunst, zu der Reichardt stets zurückkehrte, sondern auch den mannigfachsten geistigen Interessen wissenschaftlicher und künstlerischer Natur gehörte, das an allen Aufgaben der Menschheit, in deren Treiben ihm ein tiefer Einblick vergönnt war, regen Anteil genommen. Eng verknüpft mit den Besten seiner Zeit, hatte er auf vielen Reisen seinen Freundeskreis stets zu erweitern gewusst, und wenn diese seine Sucht, bedeutende Männer kennen zu lernen, ihn auch oft etwas zudringlich erscheinen liess, so mag doch das harte Urteil, das Schiller in seinem Briefe an Körner 1789 über ihn fällt*), nicht ganz gerechtfertigt erscheinen. Schiller mochte überhaupt Reichardt nie recht leiden, und auch dieser betrachtete den Dichter als denjenigen, der Goethe künstlich wider ihn aufgehetzt habe. Goethe selbst, der diese „Zudringlichkeit“ nicht so sehr empfand, geriet freilich eine Zeitlang in ein recht unfreundliches Verhältnis zu Reichardt, bis schliesslich, namentlich nach Goethes Krankheit 1801, die alten herzlichen Beziehungen, die Reichardt selbst nie ausser acht liess, wiederhergestellt wurden.

Nach einer nicht genau mehr festzustellenden persönlichen Begegnung, die jedenfalls nach Paulis Annahme vor Goethes italienische Reise fällt, hatte sich, wie aus einem ungedruckten Briefe Reichardts an Schlabrendorf hervorgeht, in den Jahren 1780 bis 1781 eine Korrespondenz zwischen beiden entwickelt, die allmählich zu näheren Beziehungen führte. Der erste sicher festzustellende Besuch Reichardts bei Goethe fand im April 1789 statt und Goethe schreibt darüber an Knebel: „Reichardt hat mir wohl getan und sein Psalm, den wir am letzten Tag probierten, ist recht brav“. Reichardt bat nun im Verlauf der weiteren Korrespondenz Goethe, ihm einen Operntext zu schreiben, und Goethe zeigte sich dem Plane nicht abgeneigt, beschäftigte sich auch weiterhin damit.

„Ich habe der Idee nachgedacht, die Helden Ossians aufs lyrische Theater zu bringen .., ich habe schon einen Plan ausgedacht, den Sie hören sollen, wenn Sie mich besuchen“, schreibt er am 10. Dezember 1789. Wiederholten Einladungen konnte aber Reichardt aus allerlei Gründen nicht nachkommen. Schliesslich, als Reichardt kommen wollte, war Goethe, mit anatomischen Studien beschäftigt, „in einer sehr unpoetischen Lage“. „Eine grosse Oper zu unternehmen, würde mich jetzt viel Resignation kosten“, bekennt er am 25. Oktober 1790. Dagegen empfahl er (17. November 1791) in der Folge dem Komponisten sein „optisches Wesen und Treiben“ dessen „fortdauernder Aufmerksamkeit“ und forderte ihn auf, mit ihm zusammen „die Akustik anzugreifen“, sie müsten darüber sich vereinigen und jeder „von seiner Seite arbeiten“. Vom Jahre 1792 bis 1796, wo es zum Bruche kam, besitzen wir noch drei Briefe Goethes an den Komponisten, doch waren an dem Zurückgehen der Korrespondenz zunächst äussere Ereignisse in Reichardts Leben schuld. Antwortete doch der Dichter auf einen Abschiedsbrief noch äusserst freundlich am 18. November 1793: „Mögen Sie wohl und glücklich leben überall, wo Sie sich befinden, von Ihrer Lebhaftigkeit hoffe ich, dass Sie uns doch einmal wieder erscheinen, Sie werden mich in dem alten Raume. immer mit unveränderten Gesinnungen antreffen.“

Doch scheinen sich in den nächsten Jahren die Beziehungen verschlechtert zu haben, denn in den Annalen 1795 spricht Goethe davon, dass sich „ein widerwärtiges Verhältnis mit Kapellmeister Reichardt ergab. Man war mit ihm, ungeachtet seiner vor- und zudringlichen Natur, in Rücksicht auf sein bedeutendes Talent, in gutem Vernehmen gestanden: er war der erste der mit Ernst und Stetigkeit meine lyrischen Arbeiten durch Musik ins Allgemeine förderte, und ohnehin lag es in meiner Art, aus herkömmlicher Dankbarkeit unbequeme Menschen fortzudulden, wenn sie mir es nicht gar zu arg machen, alsdann aber meist mit Ungestüm ein solches Verhältnis abzubrechen. Nun hatte sich Reichardt mit Wut und Ingrimm in die Revolution geworfen; ich aber .... hielt ein für allemal am Bestehenden fest .... und konnte und wollte diese Gesinnung nicht verhehlen. Reichardt hatte auch die Lieder von Wilhelm Meister mit Glück zu komponieren angefangen, wie denn immer noch seine Melodie zu „Kennst du das Land“ als vorzüglich bewundert wird... Und so war er von der musikalischen Seite unser Freund, von der politischen unser Widersacher, daher sich im stillen ein Bruch vorbereitete, der zuletzt unaufhaltsam an den Tag kam.“

Erst eine scharfe, übrigens nicht von Reichardt selbst herrührende Rezension der „Horen“ in der von Reichardt herausgegebenen Zeitschrift „Deutschland“ führte zum offenen Bruche, und Goethe und Schiller nahmen heftige Rache in ihren „Xenien“ an dem Übeltäter, dessen von nun an in dem Briefwechsel der beiden Freunde des öfteren mit allerlei schönen Beinamen gedacht wird und gegen den sich namentlich Schiller stets ereiferte, während Goethe einmal gelassen schreibt: „Den Spitz von Giebichenstein müssen wir nun eine Weile bellen lassen, bis wir ihn einmal wieder tüchtig treffen“.

Wie sehr sich indessen Goethe und Schiller getroffen fühlten, mag man daraus ersehen, dass von den 414 Xenien des Almanachs 27 gegen Reichardt gerichtet waren und von sämtlichen 925 zum Teil erst neuerdings in den Schriften der Goethe-Gesellschaft gedruckten 76 auf Reichardt gehen und ihn oft recht verletzend angreifen. Sehr vornehm verteidigte sich Reichardt, der immer noch Schiller die

*) „Dieser Reichardt ist ein unerträglich aufdringlicher und impertinenter Bursche, der sich in alles mischt und einem nicht vom Halse zu bringen ist.“

Hauptschuld an diesen Angriffen beimass, gegen den Vorwurf der Falschheit und Heuchelei in seiner Zeitschrift „Deutschland". Schliesslich bedauerte er, „wenn ein Mann, dessen einziges Genie er immer verehren wird, seine Grösse so entweiht und sich bis zur Teilnahme an einer absichtlichen Verleumdung erniedrigt haben sollte". Seine „herzliche Verachtung gegen Schillers nichtswürdiges und niedriges Betragen" ist dagegen ganz unvermischt: „da desselben schriftstellerische Talente und Anstrengungen keineswegs auf derselben Stufe mit jenem echten Genie stehen.." Schiller war wütend über diese Antwort (Brief vom 25. Dezember 1796 an Goethe), wurde aber von Goethe abgehalten, „Reichardt den Mund zu stopfen", und Schiller sah schliesslich selbst ein, dass er es zu weit getrieben hatte. Mehrere Jahre unterblieb nun jede Berührung zwischen Goethe und Reichardt, bis Reichardt, als er im Jahre 1801 von Goethes schwerer Krankheit erfuhr, alle Kränkungen vergessend, so herzlich an den geliebten Dichter schrieb, als wäre das vieljährige freundliche Verhältnis nie getrübt worden. Goethes überaus warme Antwort in einem langen Briefe erfolgte gleich darauf am 5. Februar 1801 und betont:

„Ein altes gegründetes Verhältnis wie das unsrige, konnte nur, wie Blutsfreundschaft, durch unnatürliche Ereignisse gestört werden. Umso erfreulicher ist es, wenn Natur und Überzeugung es wieder herstellt."

Und so bahnten sich auch die künstlerischen Beziehungen wieder rasch an. „Senden Sie mir doch ja Ihre neuesten Kompositionen" heisst es in demselben Briefe, „ich will mir und einigen Freunden damit einen Festabend machen", und ein halbes Jahr später (16. November 1801) spricht Goethe „von der Hoffnung, früher oder später eines reichen musikalischen Genusses, der mir längst nicht geworden ist". Endlich kam Reichardt selbst, zur Eröffnung des neuen Theaters in Lauchstädt eingeladen, und verbrachte hier einen Abend in heiterster Weise. Von einem Gegenbesuch bei dem Komponisten anlässlich einer Fahrt nach Halle, berichtet Goethe dann in den Annalen:

„Die Nähe von Giebichenstein lockte zu Besuchen bei dem gastfreien Reichardt; eine würdige Frau, anmutige schöne Töchter, sämtlich vereint, bildeten in einem romantisch-ländlichen Aufenthalt einen höchst gefälligen Familienkreis, in welchem sich bedeutende Männer aus der Nähe und Ferne kürzere oder längere Zeit gar wohl gefielen. Auch darf nicht übergangen werden, dass ich die Melodien, welche Reichardt meinen Liedern am frühesten vergönnt, von der wohlklingenden Stimme seiner ältesten Tochter (Luise, der Liederkomponistin), gefühlvoll vorgetragen hörte."

Von nun an bis zum Tode des Komponisten sollten die guten Beziehungen zu Goethe nicht mehr getrübt werden, wenn es auch für die letzten Lebensjahre an ausführlichen Berichten und Briefen mangelte; die kriegerisch bewegten Zeiten mögen einem regeren brieflichen Verkehr ungünstig gewesen sein.

Im Jahre 1809 hatte Reichardt seine grosse Sammlung der Goethe-Lieder unter dem Titel: „Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik, der Königin Luise von Preussen gewidmet", herausgegeben, und in diesem Werke die Summe seiner künstlerischen Beschäftigung mit Goethes Lyrik gezogen. 128 Kompositionen, von denen 39 hier zum ersten Male erschienen, sind in diesen Bänden enthalten, die aufs sicherste Reichardts eigenen Ausspruch, dass erst Goethe ihn auf die „höhere Künstlerbahn" erhob, illustrieren. Während Reichardt in seinen ersten Werken, unter dem Einfluss der Berliner Odenkomponisten und Glucks, noch etwas trocken erscheint, später unter der Einwirkung der volkstümlichen Singspielkomponisten in kleinen schlichten Liedern sich seiner Eigenart mehr und mehr nähert, gelangte sein Talent erst durch die ausgebreitete Beschäftigung mit Goethe zur Entfaltung, und so konnte er der Vermittler zwischen der älteren Weise und der modernen Liedkomposition werden. Besonders in formeller Beziehung betrat er durch Einführung eines Mittelsatzes, der bei den vorangegangenen Meistern nur selten und schüchtern angedeutet war, neue Bahnen. Und während in seinen kleinen Liedern der Ausdruck sich vertieft und die Melodie an Schwung gewinnt, zerbricht er in den Balladen und grösseren Gesangsszenen, die er „Deklamationen" nennt, wohl sicher von der mehr dramatischen Behandlungsweise angeregt, die Form und gibt — von höchster Bedeutung für die Weiterentwicklung — statt Liedern kleine dramatische Szenen, Arien und Rezitative abwechselnd.

Nicht alles, was die Goethe-Bände bringen, ist freilich gleichwertig und heute, nachdem die Romantik und Nachromantik die lyrische Ausdrucksfähigkeit aufs höchste gesteigert, erscheint vieles verblasst, das den Zeitgenossen und Goethe selbst als feinste Nachempfindung des Dichters erschienen. Aber manche Perle echtester Musik ist hier noch zu heben und eine verständnisvolle Auswahl gerade aus den Goethe-Gesängen könnte unsere Hausmusik um manches Kleinod bereichern. Eine solche wirklich verdienstvolle Auswahl hat Dr. Hermann Wetzel erscheinen lassen*), freilich nicht ganz einwandfrei in der Zusammenstellung und leider ohne Berücksichtigung der vortrefflichen Friedländerschen Sammlung „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen". Es erscheint mir völlig unbegreiflich, wie man eine Sammlung Reichardtscher Goethelieder ohne seinen „Erlkönig", ohne „Jägers Abendlied" und „Rettung" veranstalten kann. Goethes feine Empfindung für „Jägers Abendlied" in Reichardts Tönen wurde schon durch Genasts Erzählung belegt, und den „Erlkönig" nennt Friedländer mit Recht Reichardts bestes Lied: „es mussten Komponisten ersten Ranges kommen, um Reichardts Lied in Schatten zu stellen". Auch der „Schatzgräber" und das heute noch in Studentenkreisen gesungene „Bundeslied" hätten aufgenommen werden können, während so völlig unbedeutende und nichtssagende Kompositionen wie die „Meeresstille", „Wer darf ihn nennen" (aus „Faust"), „Der Junggeselle und der Mühlbach", sowie der nur historisches Interesse mehr erregende „Prometheus" und „Ganymed" ruhig hätten wegbleiben dürfen. Im übrigen bietet jedoch die Sammlung, namentlich in den kleinen Liedern, das beste, was Reichardt geschaffen, und etwa „Die schöne Nacht", „Herbstgefühl" und das Klärchenlied dürften in stillen Stunden am Klavier ihres Eindrucks nicht verfehlen; solch zarte Gebilde aber in öffentlichen Konzerten zu singen, möchte ich nicht empfehlen. Wie man seine Lyrik geniessen soll, hat Reichardt einmal selbst in einem „guten Rat statt der Vorrede" ausgesprochen.

„Wählt Euch, wenn Ihr die Liedersammlung in die

*) „Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik von J. F. Reichardt". Verlag von Eisoldt & Rohkrämer, Berlin SW.

Hand nehmt, nach den Worten nur gerade die Lieder aus, die eben zu der Zeit auf Euren Gemütszustand passen, da werdet Ihr Euch so ganz hineinsingen, dass es eine Freude für Euch und mich sein wird. Zu einer anderen Zeit werden andere Lieder Euch das sein, was Euch jene vorher waren, und so könnt Ihr mir und Euch sehr leicht das Vergnügen verschaffen, dass Euch zuletzt die ganze Sammlung gefällt. Ich kanns versichern, dass ich kein Lied dieser Sammlung anders komponierte, als wenn mich eben mein Herz dazu trieb."

Der Name einer Königin, die diese Lieder in Freud und Leid geliebt und gesungen, ziert die Sammlung, und es war keine höfische Schmeichelei, wenn der Tondichter auf dem Widmungsblatte bekennt:

„Der seelenvolle Vortrag, mit welchem Ew. Majestät die älteren dieser Melodien so oft neu beseelte, hat mich zu den glücklichsten der neueren begeistert."

Hatte er doch schon am 19. Dezember 1801 an Goethe geschrieben:

„Wenn Sie unsere liebe, schöne Königin recht sehr erfreuen wollen, so geben Sie uns einige kleine gefühlvolle Gedichte für den Gesang. Alles, was ich ihr von Ihren schönen Liedern komponiert habe, wird von allen andern täglich gesungen; und sie singt sie mit einer Innigkeit und Lieblichkeit, die Ihnen manches Lied entlocken würde, hörten Sie sie singen."

Und als dann die Schrecken der Fremdherrschaft über das Land hereinbrachen und die Dulderin in den fernsten Winkel des Königreichs flüchten musste, da klagte sie ihr Leid in Goethes Lied, in Reichardts Tönen:

„Wer nie sein Brot mit Tränen ass,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend sass,
Der kennt Euch nicht, ihr himmlischen Mächte."

Rundschau

Oper

Dresden Die szenische und dekorative Neueinstudierung des „Ringes des Nibelungen" mit der die Dresdner Hofoper im Mai den hundertsten Geburtstag des Bayreuther Meisters feiern wird, nimmt einen Fortgang, der künstlerisch ausserordentlich befriedigt. Jetzt ist nun der Vorabend „Das Rheingold" als zweiter, aus technischen Gründen hinter die „Walküre" gestellter Teil des gewaltigen Werkes im neuen Gewande vorgeführt worden. Dieses Vorspiel bietet dem Maschinenmeister bekanntlich von allen Ringstücken die grössten Schwierigkeiten und Wagner selber hielt eine einwandfreie Lösung der hier gestellten Probleme auf einem stehenden Theater, das heute dieses und morgen jenes Werk herauszubringen hat, nahezu für unmöglich.

Eine fast vollkommene Bewältigung der szenischen Aufgaben ist aber der Hofoper jetzt geglückt. Nach monatelanger Arbeit konnte eine Aufführung des „Rheingold" herausgebracht werden, die nicht nur die nach der „Walküre" gestellten Erwartungen bei weitem übertraf, sondern in jeder Hinsicht auf einer künstlerischen Stufe stand, wie man sie gern schlagwörtlich mit „Festspielhöhe" bezeichnet. Hoftheatermaler Altenkirch muss als der hervorragend glückliche Schöpfer eindrucksvoller, phantasie- und farbenreicher Bühnenbilder, die sich den Forderungen des Meisters durchaus anpassen, zuerst genannt werden. Den Grund des Rheines, das erste Bild, kann man nirgends so stimmungsvoll gestaltet sehen; hier waltet Märchen- und Mythenzauber. Anmutiger und kecker als früher ist das den Hort umkreisende Spiel der drei Töchter des Rheines mit den silbern glänzenden Fischleibern. Die ungezwungene Führung dieser lebhaften Nixen erhöht den wundervollen Eindruck des Gesamtbildes, das mit dem Raub des etwas zu grell geratenen Goldes durch Alberich wirksam abschliesst.

Grosszügig ist die „freie Gegend auf Bergeshöhen", das zweite Bild, angelegt. Ein paar massige Felssteine, einzeln und aufeinander getürmt zur Rechten; zur Linken ein sanft ansteigendes grünes Gelände mit vereinzeltem Nadelgebüsch; von der freien Mitte führt der Steig hinunter an den unsichtbaren Rhein, an dessen jenseitigem Ufer über felsigen Vorbergen sich die ragende Götterburg erhebt, die wie in natürlicher Gestaltung aus dem Gebirge hinaufwächst in den blauen Äther. Sie erscheint wirklich wie das „ewige Werk", von dem Wotan begeistert singt: „Prachtvoll prahlt der prangende Bau, — stark und schön steht er zur Schau". Nichts stört den erhabenen, hehren Eindruck, den dieser mächtige Quaderbau mit seiner kompakten, nur durch ein höhlenartiges Tor unterbrochenen und wie aus dem Ganzen gestalteten Steinmasse auf den Zuschauer macht. Wenn Donner von dem hohen Fels im Vordergrunde das bleiche Gewölk, das wieder mit starker Illusionskraft vorüberzieht, zu blitzendem Wetter sammelt, und schliesslich sich mit blendendem Leuchten, wie es sich der Meister dachte, die Regenbogenbrücke zur Burg über das Tal spannt — dann wird im Verein mit der herrlichen Musik eine Wirkung von noch nie an dieser Stätte gekannter „gesamtkünstlerischer" Eindrucksstärke erreicht.

Auch Regie (Toller), Beleuchtungseffekte, Versenkungen u. a. standen durchaus auf der Höhe. Generalmusikdirektor von Schuch hatte für eine vorzügliche musikalische Neueinstudierung Sorge getragen. In den Hauptrollen ragten Soomer (Wotan), Soot (Loge), Zador (Alberich) und Magdalena Seebe als erste Rheintochter hervor. Neu war Paula Weber als Erda; sie konnte aber unseren Ansprüchen nicht genügen, und es scheint sehr fraglich, ob die bisher an der Berliner Kurfürstenoper tätige Künstlerin die Position einer ersten Altistin wird ausfüllen können.

Zwei Gastspiele sind noch zu verzeichnen. Elly Gladitsch vom Elberfelder Stadttheater sang und spielte eine recht flotte und lustige Frau Fluth, und Erich Hanfstaengl vom Düsseldorfer Stadttheater sprang als Daland gewandt ein, ohne jedoch des Basses Grundgewalt recht zeigen zu können.

Auf Anstellung gastierte als Spielbariton der frühere jugendliche Held des Berliner Kgl. Schauspielhauses Dr. Waldemar Staegemann, der Sohn des einstigen Leipziger Stadttheater-Direktors. Er hatte sich den Grafen in „Figaros Hochzeit" gewählt, eine sehr anspruchsvolle Partie also, der er darstellerisch vollkommen, gesanglich jedoch nur bedingungsweise gerecht wurde. Staegemanns Stimmittel sind für das grosse Dresdner Haus gerade noch ausreichend, aber die Skala der wirklich klingenden Töne ist gering. Da der Graf noch dazu recht tief liegt, mussten viele Noten untergehen. Dem Publikum gefiel der herzhaft frische Ton im Spiel Staegemanns ungemein.

Die erfolgreiche Erstaufführung der überall gegebenen Musiktragödie „Oberst Chabert" von Waltershausen ist zu vermelden. Über das Werk ist an dieser Stelle schon hinreichend gesprochen worden; nur ein paar Worte daher über die Darbietung unserer Hofoper. Sie war glänzend. Walter Soomer, darstellerisch und stimmlich wie kaum ein anderer für die Titelpartie geeignet, war so recht ein Held aus der Gloire des ersten Napoleon. Helena Forti, die sich vor Überanstrengungen ihres an sich nur massvoll zu verwendenden Organes hüten muss, bot als Rosine wieder eine ergreifende, das „Theater" des Stoffes vergessenmachende Charakterleistung. Famos waren die miteinander abwechselnden Pairs von Frankreich Vogelstrom und Soot, tüchtig die Invaliden der Herren Puttlitz und Büssel trefflich auch der Rechtsanwalt Zadors. Die Aufführung ging auf Rechnung Kutzschbachs, der mit der Kgl. Kapelle den orchestralen Part vorzüglich zur Geltung brachte die Regie fuhrte Herr d'Arnals. — Im übrigen herrscht Perron-Fieber unter den ältlichen Jungfern der Opernbesucher, die jedes Auftreten des angebeteten Künstlers, der voraussichtlich Ende dieser Saison in Pension geht, zur Sensation zu stempeln versuchen.

Dr. Georg Kaiser

Osnabrück Von unserm Stadttheater, dessen diesjährige Saison sich mit Mitte April ihrem Ende nähert, ist die Berichtausbeute gering. Die erhoffte Ringaufführung ist auf bessere Zeiten verschoben. Neu einstudiert und aufgeführt wurden letzthin „Tiefland“ von d'Albert, „Schmuck der Madonna“ von Wolf-Ferrari und „Die keusche Susanne“ von Gilbert. Letztere wies wieder den besten Besuch auf, ein böses Zeichen der Zeit!

Anlässlich von Wagners Todestag hatten wir eine vorzügliche Aufführung der „Meistersinger“. Von den Darstellern erntete Fritz Körfer (Hans Sachs), Peter Hegar (Beckmesser), Ch. Hein (Walter Stolzing) und Thea Wolf (Evchen) starken Beifall. Direktor Ulrichs hatte vorzüglich inszeniert und Kapellmeister Mehlich für eine exakte musikalische Darbietung gesorgt. — Zum Gedächtnis Ibsens trug Frau Agnes Symira dessen „Peer Gynt“ mit ihrem herrlichen Organ recht warm und leidenschaftlich vor. Ob aber allen Zuhörern das volle Verständnis des schwierigen Werkes dadurch erschlossen wurde, wage ich nicht zu behaupten. Die einzelnen Szenen waren durch Vorträge der Kapelle aus den Peer-Gynt-Suiten von Grieg aufs vorteilhafteste eingerahmt. Hoffmeister

Konzerte

Braunschweig Der Februar bescherte weniger musikalische Gaben, weil er — nur 28 Tage hatte; die meisten waren von lokaler Bedeutung, einige verdienen jedoch die Beachtung weiterer Kreise. Für das Konzert der Hofkapelle im Hoftheater hatte Hofkapellmeister Hagel die Sinfonie F moll von Camillo Horn und „Lernt lachen!“ von K. Bleyle angesetzt; beide Werke errangen dank der vortrefflichen Wiedergabe grossen Erfolg. Der aus einem hiesigen Männergesangverein, dem Hoftheaterchor und sangeskundigen Damen und Herren der Stadt ad hoc gebildete gewaltige Chor erzielte grosse Wirkungen, tiefen und bleibenden Eindruck. Vorzüglich verlief der Beethoven-Abend von Emmi Knoche und unserm Solocellisten, Kammervirtuos A. Bieler, die alle 5 Cello-Klaviersonaten in chronologischer Folge spielten und trotz der langen Dauer die Aufmerksamkeit des Hörers bis zur letzten Note fesselten. Man lernte Beethoven in den verschiedenen Abschnitten seines Schaffens, von der Jugend bis zum reifen Mannesalter, kennen. Die Wiedergabe war wie aus einem Guss. Einen ähnlichen Genuss vermittelten Kammersänger Friedrich Strathmann (Weimar) und Musikdirektor A. Therig (hier) mit ihrem Lieder- und Balladenabend. Das Udel-Quartett verabschiedete sich mit einem heiteren Abende; der Gedanke, dass es nicht wieder kehrt, wirkte wie der bekannte Wermutstropfen in dem Becher reinster Freude.

Ernst Stier

Bremen Auch die letzten Philharmonischen Konzerte (5. bis 10.) standen sämtlich unter Leitung von Prof. Wendel, der sich immer mehr zu einem Orchesterdirigenten ersten Ranges entwickelt hat. Unter ihm leistete das Philharmonische Orchester Hervorragendes. Von älteren Orchesterwerken kamen zur Aufführung: Beethovens 6. Sinfonie (Pastorole) und die 3. Leonoren-Ouverture, Mozarts Jupiter-Sinfonie und Ouvertüre zur „Hochzeit des Figaro“, Schuberts unvollendete Sinfonie H moll, Schumanns Sinfonie Nr. 4 (D moll) und C. M. von Webers Ouvertüre zu „Euryanthe“, von neueren Brahms 3. Sinfonie (F dur), Tschaikowskys E moll-Sinfonie, Hect. Berlioz Ouvertüre „Le Carneval Romain“ und Richard Strauss „Don Juan“. Zum ersten Male brachte das Orchester am 17. Dezember Hans Pfitzners Ouvertüre zu Ilse von Stachs Weihnachtsmärchen „Christelflein“, ein interessantes Werk, das mit seinem Elfenspuk, seinen Koboldscherzen und seiner wohllautenden Musik ungemein fesselte. Dagegen muss der Versuch, der neufranzösischen Musik, wie sie durch Claude Debussy vertreten wird, neue Freunde zu gewinnen, als gescheitert angesehen werden. Sein Werk „Iberia“, Images pour Orchestre Nr. 2, das hier im 9. Philharmonischen Konzerte am 18. Februar erstmalig aufgeführt wurde, konnte wohl Staunen und Kopfschütteln erregen, aber kaum jemand erwärmen oder gar begeistern. Mit dem Aufgeben alles dessen, was man bisher als die Grundlage aller Musik ansah, stellt sich der Komponist in einen allzu schroffen Gegensatz zu dem Volksempfinden, und die Frage liegt nahe, ob dieses Nachbilden von zufälligen Geräuschen, wozu ihm die Vorbilder des 1. und 3. Bildes (Par les rues et par les chemins und Le matin d'un jour de fête) Veranlassung geben, dieses Schwelgen in süsslichen Dissonanzen und verschwommenen Klangwirkungen, wie es im 2. Bilde (Les parfums de la nuit) sich findet, überhaupt als Musik bezeichnet werden kann. — Den solistischen Teil des 5. Konzertes hatte der neue 1. Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters, Herr Adolf Metz übernommen. Er spielte das dritte Violinkonzert von Saint-Saëns (H moll), das an die Technik nicht gerade übermässige Anforderungen stellt, mit schöner, voller Tongebung, leichtem Bogenstrich und ziemlicher Griffsicherheit, besonders aber auch mit Tiefe der Empfindung. Der lebhafte Beifall nötigte ihn zu einer Zugabe. Im sechsten Konzert spielte Joseph Press, der uns als Mitglied des „Russischen Trios“ bereits bekannt war, das weniger durch Tiefe der Gedanken, als durch Lieblichkeit und Anmut ausgezeichnete Violoncell-Konzert (D dur) von Haydn nicht nur technisch gut, sondern auch ungemein klangschön und ausdrucksvoll. Mit der von tiefem Mitempfinden getragenen, genialen Wiedergabe des zweiten Klavierkonzertes von Brahms wusste Elly Ney-van Hoogstraten im folgenden Konzerte zu jubelnder Begeisterung hinzureissen, und einen gleichen Erfolg hatte Willy Hess, der Professor der Berliner Hochschule, im achten mit der wunderbaren Wiedergabe des dritten Violinkonzertes von Max Bruch. Im neunten Konzerte sang Margarete Siems Rezitativ und Arie der Gräfin aus „Hochzeit des Figaro“, errang damit aber nicht den gleichen Erfolg wie mit der Glöckchen-Arie aus „Lakmé“, von Delibes, in der sie alle Funken einer hervorragenden Gesangsvirtuosität sprühen lassen und sich in allen Künsten des Coloraturgesanges als Meisterin zeigen konnte. Der Solist des zehnten Konzertes, Herr Ossip Gabrilowitsch, verlieh Beethovens Es dur-Klavierkonzert eine durch strahlenden Glanz und Vornehmheit ausgezeichnete Wiedergabe.

Das Konzert zu Gunsten der Pensionsanstalt des Bremischen Theater- und Konzert-Orchesters, das am 14. Januar unter Leitung von Prof. Wendel stattfand, erhielt seinen besonderen Reiz durch die beiden Solisten, die man diesmal zur Mitwirkung herangezogen hatte. Der noch sehr jugendliche Geiger Georg Kulenkampff-Post, der noch das hiesige Gymnasium besucht, daneben aber bei Herrn Konzertmeister Hans Kolkmeyer und Herrn Prof. Wendel eine gute Schule durchgemacht hat, spielte das zweite Violinkonzert von Wieniawsky (D moll) mit voller Beherrschung der nicht geringen technischen Schwierigkeiten, mit einem derartig gereiftem Empfinden und mit dem Ausdruck eigensten Erlebens, dass man sich dem Eindruck nicht verschliessen konnte, von einem starken, vielversprechenden Talente beachtenswerte Gaben empfangen zu haben. Dem entsprach der grosse Beifall, der den jugendlichen Künstler zu einer Zugabe nötigte. Einem ähnlichen Interesse begegnete Frau Marie Tamarina-Metz, die Gattin unseres ersten Konzertmeisters, die mit diesem Auftreten den Schritt von der Moskauer Oper auf das Bremer Konzertpodium wagte. Sie sang die Arie der Johanna aus Tschaikowskys Oper „Die Jungfrau von Orleans“, die Worte in russischer Sprache. Sie zeigte sich im Besitze einer Stimme von grosser Klangschönheit und metallischem Glanze, ihr Vortrag war durch Tiefe der Empfindung und einen eigentümlichen sinnlichen Zauber ausgezeichnet. Auch ihr rang der starke Beifall eine Zugabe ab. Die Gaben des Orchesters, Ouvertüre zu Smetana, „Die verkaufte Braut“ und Rich. Strauss, „Ein Heldenleben“, in dem Herr Metz das Violinsolo spielte, fanden ebenfalls die gebührende Anerkennung.

Eine Richard Wagner-Gedächtnis-Feier, deren Ertrag für den Bayreuther Stipendienfonds bestimmt wurde, war für den 13. Februar von der hiesigen Frauen-Ortsgruppe der Richard Wagner-Vereine ins Werk gesetzt worden und hatte ein derartiges Interesse gefunden, dass schon mehrere Tage vor dem Feste alle Karten verkauft waren. Den Kern der Veranstaltung bildete ein Konzert unter Prof. Wendels Leitung, an dem das Philharmonische Orchester, der Bremer Lehrer-Gesangverein und der Chor des Lehrerinnen-Seminars beteiligt waren und in dem als Solisten Berta Morena, Heinrich Knote und Franz Steiner mitwirkten. Zur Aufführung gelangten das Lohengrin-Vorspiel, die Gralserzählung aus „Lohengrin“ die Schlußszene aus „Götterdämmerung“, Walthers Preislied, Vorspiel zu den „Meistersingern“ und endlich der ganze dritte Akt aus „Tannhäuser“. Der Eindruck der auf künstlerischer Höhe stehenden Darbietungen war ein überwältigend grosser, und die Begeisterung erreichte eine ungemeine Höhe.

An den vier letzten Kammermusik-Abenden der Philharmonischen Gesellschaft kamen Werke von van Beethoven (D dur-Streichquartett, op. 18, Nr. 3, C dur-Streichquartett op. 59 und die Kreutzer-Sonate), Schubert C dur-Streichquintett op. 163), Schumann (A moll-Streichquartett und Es dur-Klavierquintett), Mendelssohn (D moll-Trio) und Brahms (A dur-Klavier-

quartett op. 26) zur Aufführung, ausserdem als Novität ein op 1 von L. Rudolph, ein Streichquartett in Gmoll, das mit seinem leidenschaftlichen, aber streng folgerichtig aufgebauten ersten Satze, dem melodienreichen zweiten, dem humorvollen Scherzo und dem geschickt variierten Thema des vierten Beachtung und Beifall fand. Ausführende waren die Herren Metz (1. Violine), Plate (2. Violine), van der Bruyn (Bratsche), Ettelt (Cello), Werner (2. Cello in dem Schubertschen Quintett) und Bromberger (Klavier). War das Zusammenspiel auch noch nicht in allen Fällen vollendet zu nennen, und zeigten sich auch hier und da Mängel in der Tongebung, namentlich bei der 1. Violine, so war doch in beiden Beziehungen ein Fortschreiten zu bemerken.

Der Bremer Lehrergesangverein gab am 10. März im ausverkauften grossen Saale des Künstlervereins ein Konzert, in dem er unter Leitung von Prof. Wendel a cappella Chöre bot, welche (bis auf zwei) von ihm noch nicht zu Gehör gebracht waren. Eine dem Verein gewidmete Komposition von K. Kämpf zu dem Gedicht von Th. Storm „Die Stadt", welche den Text in feiner Weise illustriert, ohne eine bedeutende Wirkung auszuüben, gelangte zur Uraufführung. Ferner wurden gesungen „Vespergesang" von demselben bearbeitet, zwei ansprechende Lieder von Wendel („Zwiegesang" und „Abendlied"), das äusserst wirkungsvolle „Deutsche Lied" von Friedrich Brandes, der Stundenchor „Jung Volker" von Friedrich Röntgen, „Märznacht" von Kreutzer, „Frühlingssturm" von Götze und einige Lieder zur Erinnerung an 1813. Die Ausführung entsprach dem altbewährten Rufe des Vereines. Frl. Hordorff aus Berlin sang Lieder von Schubert, Wolf, Marschalk und van Eyken, die ihrem Temperament entsprechend ausgewählt waren mit wohlklingender, gut geschulter Sopranstimme, die allerdings für den grossen Saal nicht ganz ausreichte.

Von den Veranstaltungen im Kaufmännischen Verein „Union" war ein Sinfonie-Konzert des Philharmonischen Orchesters dadurch von besonderem Interesse, dass bei diesem der erste Kapellmeister am Stadttheater Herr Cornelius Kun den Dirigentenstab führte und Pfitzners Ouvertüre zum „Christ-Elflein" und die Beethovensche Pastoral-Sinfonie mit überlegenem Geschick dirigierte, ferner auch mit einer eigenen Komposition hervortrat: „Symphonische Variationen über ein Thema in Gmoll". Mit dieser bereitete er den Zuhörern eine Überraschung, indem er, als Komponist bisher so gut wie unbekannt, gleich als ein Fertiger sich zeigte: mit völliger Beherrschung der Technik, geschickter Ausnutzung wirksamer Kontraste und der Orchesterfarben reiht er für das reizvolle, melodiöse Thema die Variationen, die sich allerdings immer mehr vom Thema entfernen, in gelungener Steigerung aneinander. Das Werk wurde sehr beifällig aufgenommen.

Für die drei Solisten-Abende, welche Herr Professor Bromberger für denselben Verein veranstaltete und an welchen er selbst in mustergültiger Weise prächtige Gaben seiner Klavierkunst bot, war dieser in der Auswahl der übrigen Solisten nicht gleichmässig glücklich gewesen. Herr Kapellmeister Jan Gesterkamp aus Hamburg erzielte durch sein tonschönes, seelenvolles Violinspiel, durch die abgeklärte Vortragsweise bedeutenden Erfolg, in Frl. Johanne Schot aus dem Haag und Frau Vally Fredrich Höttges lernten wir zwei Altstimmen von bedeutenden Gaben und hoher Vollendung kennen; dagegen reichte bei der Cellistin Maud Bell die Technik für die schwierigeren Figuren noch nicht völlig aus. Auch die Pianistin Frl. Senta Vinette verriet sich noch als Anfängerin, wiewohl musikalische Begabung und das bisher erreichte Können durchaus Anerkennung verdienen. Am wenigsten Erfolg hatte Frl. Hesse mit ihren Liedern, da Tonansatz und Aussprache noch viel zu wünschen lassen.

Der Goethebund bot seinen Mitgliedern in diesem Winter vier weitere Sinfonie-Konzerte des Philharmonischen Orchesters, von denen die drei ersten von Herrn Prof. Wendel, das letzte von Herrn Kapellmeister Kun geleitet wurden. Die abwechslungsreichen Programme setzten sich grösstenteils aus Nummern zusammen, die schon auf den Programmen der Philharmonischen Konzerte gestanden hatten. So wurde das Schönste vom Schönen für einen geringen Preis in vollendeter Wiedergabe geboten und fand ein ausserordentlich dankbares Publikum. Das Gleiche gilt von den beiden Kammermusikabenden. An dem zweiten, am 26. Februar, gelangte zwischen Mendelssohns Streichquartett Esdur (op. 12) und Mozarts Streichquartett Bdur (Nr. 15), von den Herren Metz, Plate, van der Bruyn und Ettelt gespielt, eine Novität zur Aufführung, ein Klavierquintett in Gdur von einem Bremer Komponisten mit dem Pseudonym Wilhelm Bern. Das Werk zeichnet sich durch melodiöse Motive von volkstümlichem Charakter aus, durch einen natürlichen, ungekünstelten Aufbau und wirksame Steigerungen. Von den genannten Herren, zusammen mit Herrn Julius Schlotke, der den Klavierpart innehatte, mit grosser Hingabe gespielt, gefiel es ganz ungemein.

An besonderen solistischen Veranstaltungen war auch in diesem Winter ein so grosses Angebot, dass selbst der Ruf bedeutender Künstler keine vollen Säle zu schaffen vermochte. Mir war es auch nur möglich, einem kleinen Teil dieser Konzerte beizuwohnen. Tilly Koenen gab einen Liederabend und sang Lieder, zum Teil seltener gehörte, von Schubert und Schumann mit derjenigen künstlerischen Vollendung, die wir schon oft an ihr zu bewundern Gelegenheit hatten. Telémaque Lambrino spielte ein eigenartiges und interessantes Programm (Schumann: Toccata Cdur, op. 7 und Fantasie Cdur, op. 17, Scriabine: Sonate Fismoll, op. 23, Debussy: Réflets dans l'eau, Albeniz: Triane und Stücke von Fr. Liszt) mit der ihm eigenen Originalität und mit Aufbietung seines gewaltigen Könnens. Unsere einheimische Sängerin Fräulein Charlotte Kalkmann brachte in einem Liederabend 25 Lieder von 12 neueren Komponisten zu Gehör. Die Sängerin hatte die Auswahl sehr vorsichtig getroffen und erzielte durch das offensichtliche Streben, ihren mannigfaltigen Aufgaben musikalisch und auch in bezug auf poetischen Gehalt und lebendige Ausgestaltung des Liedinhaltes gerecht zu werden, einen hübschen Erfolg, zumal da ihr vortreffliche Stimmittel zu Gebote stehen. Der Baritonist Bogea Oumiroff bewies mit Liedern von Dvořák, Schumann und Brahms, dass er nicht nur seine weiche, klangvolle und umfangreiche Stimme gut zu verwenden weiss, sondern auch mit feinem Empfinden vorträgt. Sein gewandter Begleiter Bienvenido Socias, der auch solistisch mit der Chromatischen Phantasie und Fuge von Bach und drei spanischen Tänzen von Granados hervortrat, ist ein Pianist von bedeutendem Können. — Die hiesige Sängerin Frl. Toni Heinemann veranstaltete zusammen mit dem geschätzten Baritonisten vom Stadttheater Herrn Adolf Permann einen gut besuchten Lieder- und Duett-Abend. Sie selbst sang Lieder von Schubert, Schumann, H. Wolf und Wagner mit hauptsächlich in der Mittellage gut ansprechender Stimme und mit natürlichem Empfinden; ihr Partner wusste in Liedern von Brahms, F. Weingartner, R. Strauss („Cäcilie") und dem „Corsarenlied" von W. Berger die Vorzüge seiner Stimmittel ins rechte Licht zu setzen. In den sorgfältig ausgewählten Duetten von Haydn („Thirsis und Nike"), Schumann, Brahms, K. Bleyle, P. Cornelius und Dvořák vermisste man das rechte Aneinanderschmiegen der Stimmen. Dr. R. Loose

Bückeburg 25 Jahre sind es her, dass Prof. Richard Sahla, der vortreffliche Künstler, als Hofkapellmeister in der kleinen Residenzstadt Bückeburg eine ungemein verdienstreiche Tätigkeit entfaltet hat. Die Kapelle ist unter ihm vergrössert und künstlerisch gehoben, das gesamte Musikleben der Stadt durch ihn auf das förderlichste beeinflusst worden. Die Programme seiner Abonnements-Sinfonie-Konzerte wie auch die der vielen Kammermusik-Veranstaltungen standen, ohne die Verbindung mit einer grossen Vergangenheit zu lockern, auf einem durchaus fortschrittlichen Standpunkte; sie waren dem Musikleben moderner Großstädte ebenbürtig. Unter Sahla kehrten viele erste Künstler in Bückeburg ein, um in den Rathaus-Konzerten mitzuwirken. Verschiedene grosse Musikfeste, wie das Beethoven-Fest an der Porta, ein Händelfest, ein schwedisches Musikfest lenkten immer wieder die Aufmerksamkeit auf die Residenz am Fusse der Weserberge. Solchen Verdiensten gegenüber betrachteten es sowohl der Fürstliche Hof als auch die Bewohnerschaft Bückeburgs als eine Pflicht dankbarer Anerkennung, das Jubiläum ihres Hofkapellmeisters in würdiger Weise durch ein Festkonzert, bei dem das Philharmonische Orchester-Dortmund und die Hofkapelle sich zu einem stattlichen Instrumentalkörper von 80 Musikern vereinigten, zu feiern. Das Programm brachte Werke von Beethoven, Brahms, Tschaikowsky, Wagner u. a. In die Direktion teilten sich mit dem Jubilar Professor G. Hüttner-Dortmund und der Fürstl. Musikdirektor A. Beyer. Der regierende Fürst Adolf und sein Gast, der Fürst zu Lippe aus Detmold, beehrten das Konzert mit ihrer Gegenwart. Die Einwohnerschaft Bückeburgs zeigte durch reichen Flaggenschmuck und zahlreiche Beteiligung ihre freudige Anteilnahme. Sahla wurde als Solist und Dirigent sowohl während des Konzerts als auch bei dem nachfolgenden Festbankett viel gefeiert. Der Vorsitzende des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter, Hofkapellmeister Meister, sprach die Glückwünsche im Namen des Verbandes unter Überreichung eines Lorbeerkranzes aus. Zahlreiche Glückwunschtelegramme von fürstlichen Persönlichkeiten und bedeutenden Musikern kamen

zur Verlesung. Sahla erhielt verschiedene hohe Ordensauszeichnungen anlässlich seines Jubelfestes. Möge er dem Musikleben Bückeburgs noch lange erhalten bleiben! Fr.

Dresden Der unter der langjährigen, an Verdiensten reichen Leitung von Professor Friedrich Brandes stehende **Dresdner Lehrergesangverein** brachte in seinem zweiten Winterkonzert vor ausverkauftem Gewerbehaussaale ein Programm mit mehreren chorischen Neuheiten zur Ausführung. Da gab es das von schöner Begeisterung getragene a cappella-Werk des Dresdners Reinhold Becker „Friedensfeier", die grossangelegte Rhapsodie „Twardowsky" für Männerchor, Solo und Orchester von Ferdinand Pfohl, das ausgezeichnet instrumentierte, von traumhaft sinnlichen Reizen erfüllte, formschöne Stück des talentierten Münchners Karl Bleyle „Ein Harfenklang". Da hörte man ferner eine raffiniert geschickte, aber ausserordentlich schwierige Komposition von J. Schönebaum („Der Steuermann") und ein scherzig-herziges „Gut Nacht, mein Schätzel, gut Nacht!" desselben Autors, das, zu der am meisten beliebten Kategorie der heiteren, künstlerisch nicht eben anspruchsvollen Strophenliedern gehörend, natürlich zündend einschlug. Auch kam Hugo Wolfs, des vor 10 Jahren verstorbenen unglücklichen Liedmeisters Hymnus für Männerchor und Orchester „Dem Vaterland" (W. Reinick) zu Gehör. Wolf als Chorkomponist — das ist auch so ein böses Kapitel, in dem die meisten grossen Sängerschaften keine beneidenswerte Rolle spielen. Wie prächtig ist in diesem Werke jedem gegeben, was rechtens ist: der Vokalpart, deklamiert wie eben nur ein Genie es vermag, enthält ebenso wie der Instrumentalpart Eingebungen seltener Art. Was hätte wohl ein Durchschnittsmusiker aus dem Refrain „dem Vaterland" für aufdringliche Effekte herauszuholen gesucht, und wie einfach und edel weiss Wolf ihm gerecht zu werden. Die Schöpfung war ursprünglich als Sololied für Ferdinand Jäger geschrieben; der Meister arbeitete es aber bald, da das Gedicht stärkere Ausdrucksmittel zu benötigen schien, in die jetzige Form um. Er wollte es vor ungefähr 20 Jahren dem Deutschen Kaiser widmen, sein Gesuch wurde jedoch abschlägig beschieden. Die mitwirkende, diesmal nicht gut disponierte Kammersängerin Rahm-Rennebaum sang des Dresdners Schjelderup Ballade mit Orchester „Jane Grey" und Haydns aktuelle Kantate „Ariadne auf Naxos". Der grosse, vorzüglich disziplinierte Dresdner Lehrergesangverein zeigte sich in allen Stücken als ein trefflicher, die grössten Schwierigkeiten glänzend überwindender Vokalkörper. An seiner Spitze stand freilich in Friedrich Brandes ein geborener Dirigent, der alles aus denn ihm zur Verfügung stehenden Mitteln herauszuholen weiss, was zur künstlerischen Wirkung dienen kann. Auch das mitwirkende Gewerbehausorchester, das eingangs Tschaikowskys Ouvertüre 1812 unter Prof. Brandes Führung schwungvoll herausbrachte, wurde seinen nicht immer leichten Aufgaben in vorzüglicher Weise gerecht. Dr. Georg Kaiser

Das letzte der **Philharmonischen Konzerte** vermittelte rasch noch eine Bekanntschaft. Es führte Florence Macbeth ein, eine Sängerin, von der man schon viel Rühmenswertes gelesen hatte. Sie ist eine Koloratursängerin mit einer ausgezeichnet gebildeten und hübsch klingenden Stimme, hat es aber zu ausschliesslich auf die Koloratur abgesehen, um als Liedsängerin tiefere Wirkungen erzielen zu können. Egon Petris Kunst steht auf einem ganz entgegengesetzten Gebiete. Es ist die Kraft einer stark empfindenden Persönlichkeit, die aus seinem Spiel spricht, virtuos und überlegen im Technischen, aber mit einem sicheren Gefühl für das, was noch hinter den Noten steckt. Unter Kapellmeister Olsens Führung hatte das Gewerbehaus-Orchester zu Anfang des Konzertes eine klare, tüchtige Wiedergabe der Jubelouvertüre beigesteuert.

Einen recht hübschen Gedanken hatte der **Mozart-Verein** gehabt, als er Pergoleses Magd als Herrin, Bachs Kaffee-Kantate und Mozarts Bandel-Terzett in seinem Konzerte szenisch darstellen liess. Die Ausführenden blieben leider mit ihren Darbietungen hinter den Erwartungen zurück. Das **Bachmann-Trio** gab einen Brahms-Abend. Unter den Pianisten ist in allererster Linie d'**Albert** zu nennen, der trotz langer Pause immer noch der Führer unter den Besten geblieben ist, sobald er sich ans Klavier setzt. Als einer der Aussichtsvollsten nach ihm muss **Eisenberger** genannt werden, der in Dresden ziemlich festen Fuss zu fassen beginnt. Recht gut hat sich Paul **Goldschmidt** mit Chopinschen und Lisztschen Kompositionen eingeführt, während Georg Zscherneck mehr durch das Ästhetische seines Spieles, durch die Feinheiten der Phrasierung und der ganzen Anlage seiner Darbietungen fesselte, als durch innere Kraft überzeugte. Ähnlich wären die Eindrücke bei Cornelius Czarniawski und den Darbietungen auf zwei Klavieren von Hildegard Klengel und Emmy Neuner. Der Geiger Eddy Brown hatte das Bruchsche Konzert zu seiner Einführung gewählt. Vielleicht wars kluge Überlegung. Es ist zwar nicht mehr ganz unbekannt, aber wenn man ein so ausgesprochener Geiger der gesunden Kantilene ist und ausserdem im Begriffe steht, die Öffentlichkeit auf möglichst bequeme Weise von seinem besonderen Können zu überzeugen, so verschlägt das zunächst nicht allzuviel, und nach allem, was man hörte, lässt sich vermuten, dass er noch mehr kann, als Bruch gut zu geigen. Artur Liebscher

Krefeld Wenn ich in einem knappen Berichte einen Überblick über den bis jetzt verflossenen Konzertwinter geben soll, so kann ich nur die bedeutendsten Ereignisse aus der Fülle guter und schlechter Konzerte herausgreifen.

Die **Konzertgesellschaft** führte bis jetzt zwei grosse Chorwerke auf: „La Vita nuova" von Wolf-Ferrari, ein höchst anziehendes und wirkungsvolles Opus des Deutsch-Italieners, und den „Messias" von Händel. Prof. Müller-Reuter hatte keine Mühe bei der Einstudierung gescheut und brachte besonders den ewig jungen „Messias" sehr packend heraus. Der Chor war in den Männerstimmen wieder durch Mitglieder des Lehrergesangvereins verstärkt.

Von der grossen Zahl der **Gesangssolisten** und Solistinnen dieser Konzerte will ich nur eine nennen, die durch ihre aussergewöhnliche Gestaltungskraft einen tiefen Eindruck hinterliess: die Altistin Paula Weinbaum aus Berlin. Von den **Instrumentalisten** dieser Konzerte konnte der Geiger Flesch aus Berlin mit dem Beethovenschen Violinkonzert über stürmischen Beifall quittieren; desselben Meister Klavierkonzert Esdur trug Arthur Schnabel mit der ihm eigenen Grösse der Auffassung vor.

An grösseren **Orchesterwerken** brachte Müller-Reuter u. a. die vierte Sinfonie von Gustav Mahler, die wenig Beifall fand, und die wundervolle siebente Sinfonie von Anton Bruckner. Auch dieses Werk wurde trotz der sorgsamen Ausarbeitung kühl aufgenommen. Für einige Leute hört eben die Musikentwickelung auf; so kann die Verehrung eines Meisters auch in Götzendienst ausarten.

Die **Kammermusik** ist in Krefeld in diesem Winter zum ersten Male einheitlich organisiert: es werden 8 Kammermusikkonzerte gemeinsam von der **Konzertgesellschaft**, dem **Tonkünstlerverein** und dem **Städtischen Konservatorium** veranstaltet. Der Besuch dieser Konzerte ist erfreulicherweise sehr gut. Das Interesse für Kammermusik gibt den besten Maßstab für das musikalische Niveau der Bevölkerung ab. Von auswärtigen Streichquartetten waren das **Gürzenich-Quartett** aus Köln, das **Brüsseler Streichquartett** und das **Klingler-Quartett** aus Berlin bei uns als Gäste. Besonders die Berliner Herren haben durch die seelische Vertiefung ihres Spieles und durch die Eigenart ihrer persönlichen Auffassung einen starken und nachhaltigen Eindruck hinterlassen. Bei dem Kölner Quartett können leider nicht alle Mitspieler an die Genialität des Primgeigers heran. Neben diesen Gästen konnte sich unser **Krefelder Streichquartett** (Ofterdinger, Ludewigs, Rau und Bertram) ehrenvoll behaupten; die Herren sind vorzüglich eingespielt und zeigen eine sehr temperamentvolle Auffassung. An einem wohlgelungenen **Gernsheim-Abend** spielte Marteau mit dem Berliner Altmeister u. a. eine neue sehr wirkungsvolle Violinfantasie. Auch **Hugo Kaun** konnte an einem Abend sich an der beifälligen Aufnahme einer Reihe seiner Kammermusikwerke erfreuen. Dagegen fand das Publikum an einem „**französischen Abend**" wenig Gefallen; besonders ein geistreiches Sextett op. 24 von d'Indy wurde glatt abgelehnt.

In zwei Konzerten des **Städtischen Konservatoriums** bewährten sich Prof. Andreas Moers (Tenor), Sophie Molenaar (Sopran) und Kurt Finkgarden (Bariton) als treffliche Ausdeuter von Liedern. In Artur Andrä und Walter Voss lernten wir zwei gediegene Pianisten kennen, in Clara Röhmeyer (Klavier) eine geschmackvolle Kammermusikspielerin.

Carl Pieper

Lüttich Nach althergebrachter Sitte fangen die Konzerte erst im Spätherbst an; vor Ende Januar war noch zu wenig geschehen, um einen Bericht zu erstatten. Im **Konservatorium** hörten wir einen mehr deutschen und einen ganz französischen Abend. Unter der energischen Leitung des Herrn Direktor Sylvain Dupuis, früher Dirigent am Monnaietheater in Brüssel, wurde im ersteren Beethovens Eroica glänzend auf-

geführt. Sicherlich keine klassische Auffassung nach deutschem Muster! Der allzu häufige Wechsel der Tempi im ersten Satze, die Langsamkeit des Trauermarsches, die Hast des Finale hätten in Leipzig starken Widerspruch erregt; jedoch kann schwerlich das Scherzo besser wiedergegeben werden, als wir es diesmal hörten. Gleiches Lob verdient Strauss' „Don Juan", und nicht ohne Bedeutung ist es, dass unser Orchester in schnellen und schnellsten Tempi das beste bietet, während das gesangliche weniger gelingt. Als Solistin leistete Frl. Blanche Selva im Schumannschen Klavierkonzert recht erfreuliches, obgleich ihre Auffassung von der deutschen abweicht; in Francks Symphonischen Variationen ist sie dagegen die Vollkommenheit selber und bildet ein Muster für alle Pianisten, die sich mit diesem, in der letzten Zeit öfters gespielten Werk, abgeben wollen.

Im französischen Konzert hörten wir d'Indys Wallensteintrilogie und Dukas' Zauberlehrling nach Goethes Dichtung, beide sehr gut aufgeführt; der anmutvolle Geiger Jacques Thibaud spielte Chaussons Poème, eine träumerische und ausdrucksvolle Weise, sowie die glänzende Fantaisie espagnole von Lalo und erntete viel Beifall.

Die Debefue-Konzerte boten gleichfalls wertvolle Programme. Wolfs Penthesilea wurde zum ersten Male mit Erfolg gegeben; das Werk schien leicht zu verstehen und ging zum Herzen. Von den Novitäten sei besonders das Vorspiel zum ersten Aufzug von Guy Ropartz' Oper Le Pays hervorgehoben. Zwischen allen Franzosen, die mehr oder weniger unter César Francks Panier gehören, ist Ropartz die hervorragendste Persönlichkeit. Er verbindet die hochzuhaltende Technik seiner Landsleute mit einem eigentümlichen Sinn für Harmonik, der in seiner bretagnischen Natur selbst fusst; die Volkslieder der Bretagne gehören bekanntlich der absteigenden Skala und den alten (griechischen) Moden (also z. B. dem Dorischen, e d c h a g f e) an. Ihr Gebrauch verleiht den Kompositionen des vorzüglichen Sinfonikers eine ganz eigentümliche Charakteristik. Von allen Franzosen, die meist gewandte Federn besitzen, doch oft nur recht dürftige Gedanken auszudrücken haben und also in den Fehler des musikalischen Schwatzens fallen, sei Ropartz als kerngesunder Musiker hervorgehoben, der es verdient, auch in Deutschland Eingang zu finden.

Ein junger Belgier, Marul Orban, fungierte gleichfalls auf demselben Programm mit dem Scherzo seiner D moll-Sinfonie: das Publikum konnte schwerlich über einen einzelnen Satz eine Meinung fassen; nach Durchnehmen der ganzen Partitur halte ich aber das Werk für lebensfähig. Weniger vorteilhaft muss ich mich über Florent Schmitts Rhapsodie Viennoise aussprechen: Straussche Walzer mischen und für das grösste Orchester verzerren, ist leicht und — uninteressant. Als Solisten hatte Prof. Debefue den Geiger Alexander Sebald (einen hervorragenden Techniker) und den Pianisten Karl Friedberg engagiert; letzterer erzielte den wärmsten Erfolg und wurde für nächstes Jahr verpflichtet.

Der Bachverein veranstaltete ein gemischtes Konzert für Chor, Soli und Orchester. Der Eingangs- und der Endchor der Johannispassion zeigten die Fortschritte der Sänger. Beide Stücke wurden deutsch gesungen, jedoch wird in der Zukunft die französische Sprache angenommen werden müssen, um ein zahlreicheres Publikum anzuziehen. Frl. Hortense Tombeur erzielte einen bedeutenden Erfolg in der Glockenkantate (Nr. 53) und der Altarie der Kantate Nr. 103. Das Klavier- und Flötenkonzert in F dur wurde vom Brüsseler Virtuosen Arthur van Dooren grossartig interpretiert; desgleichen das 6. Brandenburgische Konzert in B dur für zwei Bratschen (die Herren Prof. Rogister und Sottiaux).

An kleineren Konzerten fehlte es nicht, jedoch mangelte den meisten eine allgemeinere Bedeutung; hervorgehoben mögen folgende werden: in l'Oeuvre des Artistes ein Goffin- und ein Martick-Abend, ein erfolgreiches Rezital des Berliner Klaviervirtuosen Louis Closson, ein Paderewski-Abend (Enttäuschung für Musiker), drei Sonatenabende von Prof. Charlier und ein Vortrag über moderne Klaviertechnik (Methode Breithaupt, Süss usw.), den ich selber hielt.

Dr. Dwelshauvers

Prag Der zweiten Hälfte unserer Konzertsaison haben bisher die Konzerte unserer Gesangvereine das Gepräge gegeben. Zuerst hat der Deutsche Singverein und der mit ihm kunstverbundene Deutsche Männergesangverein unter Leitung von Dr. Gerhard von Keussler Bachs gewaltige H moll-Messe zur Aufführung gebracht, dadurch neuerdings den Beweis eines auch den grössten Anforderungen entsprechenden gesanglichen Könnens liefernd. Das Keussler Bachs unvergängliches Meisterwerk auf die Vortragsordnung des Konzertes gesetzt hatte, sei ihm besonders gedankt, weil wir es hierorts, in deutscher Ausführung wenigstens, seit undenklichen Zeiten nicht mehr hörten. Die Aufführung liess kaum einen Wunsch übrig. Einzelne Chorsätze, wie das herrliche „Gloria" und „Sanctus" waren von unmittelbarer, zwingender Grösse des Ausdruckes. Die Gesangsoli des Werkes waren leider ungleichmässig besetzt, denn Opernstimmen bedingen noch lange nicht auch die Eignung für den Oratorienstil, dagegen war der Orgelpart bei Konservatoriumsprofessor Klička in den denkbar besten Händen, und auch das die Orchesterbegleitung besorgende, routinierte deutsche Theaterorchester verdient alle Anerkennung. Von bestem Erfolge war auch das Abschlusskonzert des Deutschen Volksgesangvereins begleitet. In den kurzen Jahren seines Bestandes hat dieser Verein in gesangstechnischer und künstlerischer Hinsicht nicht nur alle übrigen deutschen Männerchorvereinigungen Prags überflügelt, sondern hat sich auch anderwärts und auch jenseits der schwarz-gelben Grenzpfähle einen geachteten Namen erworben. Und das Verdienst dessen gebührt dem gegenwärtigen ersten Sangmeister des Vereines J. Seifert, der in unermüdlichen Fleiss die musikalischen Geschicke desselben seit der Gründung leitet. Auch das diesjährige Konzert war ein neues Lorbeerblatt im Kranze der bisherigen Erfolge und zeigte wiederum die bestehenden Sondertugenden dieses Männerchors, rhythmische Genauigkeit, textliche Deutlichkeit und ganz besonders vollendete Kunst der Dynamik. Das Hauptwerk des Konzertes war die „Nordische Sommernacht" für M.-Chor, Orchester, Tenor- und Baritonsolo von F. Mikorey. Seit Hegar dem deutschen Männerchorgesange neue, kräftige Bahnen wies, haben auch seine dramatischen, durchkomponierten Chorballaden Schule gemacht und immer grössere Nachahmung seitens anderer schaffender Tonsetzer gefunden; auch Mikoreys Werk ist eine solche, die allerdings durch die Verwendung des begleitenden Orchesters noch ein Stück weitergeht, indem sie dasselbe zur eigentlichen, den Chor selbst meist in den Hintergrund rückenden Hauptsache macht. Orchestersinfonie mit Benutzung von Chorstimmen müsste der eigentliche Titel des Werkes lauten. Nach dem Eindrucke, den es auf mich machte, kann ich kaum annehmen, dass die Zukunft unseres deutschen Männerchorgesanges in dieser Art Chormusik liegt. Die Art der Arbeit des Werkes, das in modernen Modulationsmanieren und in der Vorliebe für Taktwechsel schwelgt, bringt es mit sich, dass nur grosse Vereine, deren starke Seite eindringlicher und im Ausdrucke erschöpfender Vortrag sowie zuverlässige Sicherheit in bezug auf Intonation und rhythmische Schlagfertigkeit ist, sich an die erfolgreiche Wiedergabe desselben wagen können. Von den übrigen Chorvorträgen dieses Konzertes nenne ich nur noch Jos. Reiters „Todestrost", mit Hornquartettbegleitung, einen strophenmässigen, leider im Schlussteile allzu phrasenhaft geschriebenen Chor, Hegars oft bewährtes „Märchen vom Mummelsee" und einen interessanten, aus dem Jahre 1892 stammenden, schön gesteigerten Chor Anton Bruckners „Das deutsche Lied" (mit Blechinstrumentalbegleitung).

Unter den übrigen Konzertveranstaltungen sei Eugen d' Alberts Klavierabend hervorgehoben, der des unvergleichlichen Meisters reife Kunst in Werken Bachs, Beethovens, Schumanns, Chopins und Liszts offenbarte und derart von Erfolg gekrönt war, dass der Künstler einen zweiten Abend versprechen musste. Minder erfolgreich war ein Schüler d' Alberts, Demetrescu mit Namen, der zwar mit einem gediegenen, anspruchsvollen Programm aufwartete, dessen rein technisches Können indessen noch manchen Schliffes und mancher Veredlung bedarf.

Ein wenig erfreuliches, aber lehrreiches Konzert hat uns der deutsche Kammermusikverein beschert. Arnold Schönbergs, des viel umstrittenen Übermodernen „Pierrot lunaire-Lieder", die das Programm jenes Abends bildeten, führten zu einer in unseren Konzertsälen nie gesehenen leidenschaftlichen Parteinahme für uns und wider das seltsame Werk. Eines ist gewiss: Schön ist diese in Kakophonien und Widerlichkeiten schwelgende Musik so wenig wie reif und geklärt. Freilich, das Endurteil über sie zu fällen, vermag nur die alles verstehende Zeit.

Auch unser Konservatorium, das unter der Direktion des Regierungsrates von Kaàr in der letzten Zeit mehr und mehr zu Ansehen gelangt ist, hat uns nach langer Ruhepause endlich wieder ein Sinfoniekonzert geboten und die bisher rückständigen, mustergültigen Schülerabende wieder aufgenommen. In dem Sinfoniekonzert gelangte Vit. Novaks, des Kompositionslehrers an unserem Konservatorium, Tondichtung „In der Talva" für Orchester, Johannes Brahms Serenade in A dur für kleines Orchester, op. 16, und Beethovens siebente Sinfonie unter Prof. Spilkas umsichtiger und befeuernder Leitung zur Auf-

führung. Leider hatte ich selbst von den künstlerischen Darbietungen dieses Konzertes nur einen bedingten und halben Genuss, wie er eben von dem ausgerechnet letzten Platz des Saales sein konnte. Edwin Janetschek

Wien Heute haben wir vor allem über zwei grossartige, glänzend gelungene Bruckner-Aufführungen zu berichten, die fünfte und die achte Sinfonie des Meisters angehend. Die „Fünfte" bildete am zweiten April den würdigsten Abschluss der von F. Löwe dirigierten Sinfonie-Abende des Konzertvereins. Löwe, der dieses Riesenwerk vor 15 Jahren mit dem Münchner Kaimorchester und schier unerhörtem Erfolg in Wien eingeführt, dirigierte es jetzt im gehobener Stimmung, als gelte es einer wirklichen Jubelfeier und brachte demgemäss namentlich die berühmte kolossale Choral-Apotheose am Schlusse (mit dem zweiten Bläserorchester) zu einer Wirkung, die jeder Beschreibung spottet. Das Publikum geriet in eine Art Taumel der Begeisterung, die Hervorrufe Löwes, als des idealen Bruckner-Interpreten, wollten gar nicht mehr enden. Dass aber der wahrhaft berufenen Bruckner-Dirigenten auch auswärts erfreulicher Weise immer mehr werden, bezeugte genau zwei Wochen später — am 16. April — die überraschend schöne, wirklich höchst verdienstliche Aufführung der „Achten" in einem von Herrn Werner Wolff (aus Berlin) mit demselben Orchester veranstalteten Sonder-Konzerte. Der Gastdirigent wusste aus der grandiosen Partitur — besonders dem wunderbaren Adagio — auch die verborgensten, intimsten Akzente herauszuholen, ja für eine Partie des Werkes — das so seelen- und gesangvolle Trio des Scherzos (Asdur $^{2}/_{4}$) — mussten wir seiner Auffassung sogar vor jener Löwes den Vorzug geben. Wegen des wohl zum erstenmal ganz den Intentionen Bruckners entsprechenden breiten Tempos. Der Satz ist ausdrücklich „Langsam", nicht bloss „langsamer" überschrieben. Das scheint — bei Löwe eigentlich unbegreiflich! — mit Ausnahme unseres jetzigen geehrten Berliner Gastes — bisher allen anderen Dirigenten entgangen zu sein. Übrigens erschien in dem Programm beider Orchester-Konzerte dem grosssinnig-naiven absoluten Musiker Bruckner der kühne, geistsprühende Programm-Komponist Richard Strauss gesellt: am 2. April mit seinem farben- und melodienreichen Don Juan, am 16. April mit seiner köstlichen Humoreske „Till Eulenspiegel". Diese beiden, in Wien besonders beliebten Straussschen Tondichtungen kamen neuerdings zur vollen künstlerischen Geltung, wobei wir noch die minutiös sorgfältig akzentuierte, geistvolle Wiedergabe all der liebenswürdigen, kleinen Teufeleien des Eulenspiegel durch Herrn W. Wolff — den erquicklichen Schluss des von ihm dirigierten Konzertes bildend — besonders hervorheben möchten. In der Mitte des Wolffschen Orchesterabends stand ein bekanntes Mozartsches Violinkonzert in Adur (Köchel 219), dessen bescheidene Instumentation anfangs nach der letzten Prachtsteigerung der vorher gespielten Brucknerschen „Achten" nicht recht wirken wollte, obgleich einer der besten — Karl Flesch — das Solo spielte. Mit seiner entzückend klangschönen Geige sang er sich aber immer mehr in die Herzen der Zuhörer, so dass er nach dem anmutigen Final-Menuett (mit dem überraschend eingeführten alla Turca., schon an sich der weitaus wirksamste Satz dieses Mozartschen Violinkonzertes) selbst zu Zugaben gedrängt wurde, als welche er Stücke aus Bachschen Solosonaten für Violine erwählte. Dass die dem Mozartschen Konzert beigefügten raffiniert-schwierigen Kadenzen nicht von Meister Wolfgangs Hand, war sofort zu erkennen.

Einen verdienten Sondererfolg erzielte am letzten Löweschen Sinfonieabend zwischen Strauss und Bruckner der Solo-Cellist des Konzertvereines, Herr Paul Grümmer, mit dem fein ciselierten Vortrag des selten gehörte Dohnányischen Violoncellokonzertes; die Komposition selbst, obwohl auf diesem Gebiete jedenfalls eine der musikalisch gediegensten, schien weniger anzusprechen.

In einem „Wohltätigkeitskonzert" hörte man bei uns — am 10. April — zum ersten Male Bruchstücke aus R. Strauss' „Ariadne auf Naxos": sie erweckten ein lebhaftes Verlangen, einmal das Ganze auf der Bühne vorgeführt zu sehen und zu hören. Frau Hafgreen-Waag sang die Arie der Ariadne und später mit Herrn Jadlowker das Schlußstück der letzteren mit Bacchus, während Frau Bosetti mit der erstaunlich sicher vorgetragenen, enorm schwierigen Koloraturarie der Zerbinetta wohl den Vogel abschoss. Die Ariadne-Szenen wurden von Generalmusikdirektor von Schillings dirigiert, der auch zwei eigene Werke, das Erntefest aus der Oper „Moloch" und ein Melodram „Jung Oluf" (Deklamation von Alwin Neuss) zur hiesigen Erstaufführung brachte. In der zweiten Abteilung des Konzertes gefielen besonders zwei Solo-Gesangsvorträge: der des Preisliedes aus den „Meistersingern" durch Herrn Jadlowker und der Arie „Martern aller Art" aus der „Entführung aus dem Serail" durch Frau Bosetti.

Dass das Künstlerpaar Louis und Susanne Rée im Zusammenspiel auf zwei Klavieren heute wohl ohne Rivalen dasteht, offenbarte es neuerdings durch ein am 14. d. M. im grossen Musikvereinssaal gegebenes Konzert, das sich auch glänzenden Besuches erfreute. Man hörte da von den beiden teils schon früher gebrachtes (Louis Rées effektvolle, den zwei Instrumenten sehr geschickt angepasste, mit einer imposanten Apotheose des „God save the king" schliessenden Bearbeitung von Beethovens, im Original wohl den Meisten noch unbekannter „Schlacht bei Vittoria", Schumanns schöne Bdur-Variationen op. 46 usw.) — teils auch interessantes Neues. Und überall erinnerte das musterhafte, exakte und feinfühlige Zusammenspiel im besten Sinne an jenes der unvergesslichen Dioskuren Willy und Louis Thern, von denen heute leider nur noch der letztgenannte — Professor an der Musikakademie — am Leben ist. In Solovorträgen für ein Klavier allein brillierten dann noch Herr und Frau Rée für sich, wobei zwei von der verstehenden Gattin besonders schön gespielte, vornehme Salonstücke Louis Rées (Gavotte op. 3 und Cantique d'amour, Manuskript) am meisten applaudiert wurden. Die mitwirkende stimmbegabte Sängerin Eugenie v. Stankovics traf in einer Arie aus Puccinis Tosca den Ton ungleich besser als in den zuerst vorgetragenen Stücken von Wagner, die man gerade heuer schon viel ausdrucksvoller gehört.

Dass sich das jugendliche Zöglingsorchester der k. u. k. Musikakademie (früher „Konservatorium" genannt) unter der zielbewussten Leitung des Direktors W. Bopp mehr und mehr selbst an die schwierigsten Aufgaben wagen darf, bezeugte die völlig einwandfreie, stürmisch beifällige Wiedergabe der zwei Liszt'schen Faustszenen „Der nächtliche Zug" und „Der Tanz in der Dorfschenke" (Mephisto-Walzer), sowie der Sinfonie fantastique von Berlioz am 11. April im letzten Konzert des Instituts.

Das beste Orchester Wiens und wohl der ganzen Welt bleibt freilich nach wie vor das unserer Hofoper, die unerreichte philharmonische Kapelle. Dies offenbarte sich wieder so recht in ihrem jüngstem Nicolai-Konzerte (20. April), für welches man, wie so oft, gerade zu diesem wohltätigen Zweck als Hauptstück Beethovens „Neunte" erkoren hatte. Bei dem fabelhaften Ansehen, welches sich diese einst so gröblich missverstandene, in ihrer Art einzige Schöpfung seit Jahrzehnten in Wien erfreut, eben der denkbar kräftigste Kassamagnet. Um aber auch dem musikalischen Jahresregenten von 1913, dem grossen „Geburtstagskinde", das am 22. Mai sein Saeculum vollendet — Richard Wagner — zu huldigen, wurde das Konzert mit dem Parsifal-Vorspiel und dem Siegfried-Idyll eingeleitet. Überdies ward im Programmheft passend hervorgehoben, wie Wagner stets Beethovens Neunte als den künstlerischen Ausgangspunkt seines eigenen späteren Schaffens bezeichnete und dass er für das Werk selbst durch seine denkwürdige Dresdner Aufführung von 1846 erst in weitesten Kreisen den Bann gebrochen. Im Nicolai-Konzert ging nun unter der geist- und temperamentvollen Leitung Weingartners alles prächtig zusammen. Nie hat man im Konzertsaal — von Bayreuth sehen wir hier ganz ab — feierlichere Parsifal-Klänge vernommen, nie ein zarteres, süsseres Pianissimo als das, in welchem jetzt das wunderholde Siegfried-Idyll ausklang. Und dann in der Neunten: Steigerung der grossen Eindrücke von Satz zu Satz bis zu dem unter Mitwirkung des „Singvereines" und „Wiener Männergesangvereines" überwältigend zum Himmel jauchzenden Chor-Finale. Auch das enorm schwierige Soloquartett (Hofopernmitglieder: Damen Elizza, Hilgermann, Herren Maill, R. Mayr) klappte völlig. Freilich ragte dabei der profunde Bass wie eine Säule aus dem übrigen Ensemble heraus. Prof. Dr. Th. Helm

Kreuz und Quer

Bautzen. Der Kirchensängerchor in Bautzen feierte sein 25jähriges Bestehen durch einen vom Kirchenvorstand veranstalteten Festaktus mit Festrede des Kirchmusikdirektors Biehle und durch einen Konzertabend. Vorausgegangen war eine dreimalige Aufführung der Matthäuspassion.

Berlin. Philipp Rüfers Fdur-Sinfonie gelangte am 28. Februar durch die Königliche Kapelle in Berlin unter General-Musikdirektor Strauss zur Aufführung und wurde mit

ausserordentlichem Beifall aufgenommen. Seitdem kam diese Sinfonie in mehreren Städten, wie Bielefeld, Dortmund, Görlitz, Nordhausen und Spandau zur Aufführung und fand auch hier überall die wärmste Aufnahme. In der kommenden Saison wird Rüfers Werk in Stuttgart, Waldenburg u. a. zu Gehör gebracht werden.

— Laut Beschluss der ausserordentlichen Vertreter-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes wird die diesjährige Delegiertenversammlung auf den 24. bis 28. Juni einberufen.

— Zwei wichtige Paragraphen des Statuts der Berliner Akademie der Künste, die den Unterricht an der Berliner Musikhochschule betreffen, sind durch königliche Kabinettsorder geändert worden. Nach den neuen Bestimmungen sind Lehrgegenstände: Orgel und Orgelkunde; Gesang (Solo- und Chorgesang, Chorleitung, Methodik des Schulgesanges); Klavier- und Violinspiel, Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre; Instrumentationslehre; Partiturspiel; Einrichtung älterer Musik, Liturgik (einschliesslich des Gregorianischen Gesanges); Musikgeschichte, Physiologie und Hygiene der Stimme. Jeder Aufzunehmende hat sich in einer Vorprüfung vor dem gesamten Lehrerkollegium über seine musikalische Veranlagung und Vorbildung auszuweisen. Hierbei wird verlangt: im Orgelspiel: Vortrag eines mittelschweren polyphonen Orgelstückes, Erfindung 8- bis 16taktiger Vorspiele, sowie Sicherheit im Modulieren und im vierstimmigen Begleiten gegebener Chormelodien; im Gesang: ein gesundes, bildungsfähiges Organ, lautreine, dialektfreie Aussprache, sowie ein bis zum richtigen Erfassen auch schwierigerer Intervalle und Rythmen entwickeltes musikalisches Gefühl; in der Theorie der Musik: Übung im leichteren Musikdiktat, Aussetzen nicht zu schwieriger bezifferter Bässe, korrektes Harmonisieren gegebener Melodien; im Klavierspiel: eine Skalen und Arpeggien beherrschende Technik, korrekter Vortrag Mozartscher und leichterer Beethovenscher Sonaten, sowie leichterer Stücke aus Sebastian Bachs Wohltemperierten Klavier; im Violinspiel: Kenntnis der ersten fünf Lagen und Vortrag leichterer Etüden.

Bologna. Prof. Ferrucio Busoni wurde zum Direktor der Musikschule von Bologna ernannt.

Detmold. Der Tenorist Kammersänger Eichhöfer, der in dieser Saison mit grossen Erfolgen die Konzertlaufbahn beschritt, sang u. a. in Magdeburg unter Prof. Kauffmann in der Hmoll-Messe und in der Konzertgesellschaft Kreuznach in „Aus Deutschlands grosser Zeit". Er wurde für eine Aufführung des „Parsifal" in Brüssel verpflichtet.

Erfurt. Nach dem aus Gesundheitsrücksichten erfolgten Ausscheiden des bisherigen ersten Kapellmeisters Hoff hat Hofkapellmeister Fichtner, der lange Jahre als zweiter Kapellmeister am Koburger Hoftheater tätig war, die Leitung der Oper übernommen. Er führte sich mit einer Rheingold-Aufführung vortrefflich ein und wurde vom Publikum lebhaft gefeiert. Herr Fichtner wird voraussichtlich auch für die nächste Spielzeit als erster Kapellmeister in Erfurt bleiben.

Frankfurt a. M. „Die Heimkehr des Odysseus", eine burleske Operette von K. Ettlinger und E. Motz, Musik aus Werken Offenbachs zusammengestellt und bearbeitet von L. Schmidt, fand bei der Uraufführung im Opernhause lebhaften Beifall.

Hagen i. Westf. Vom 14.—20. April veranstaltete das hiesige städt. Schauspielhaus anlässlich des 100. Geburtstages Rich. Wagners Festspiele, in denen der Ring strichlos unter der Leitung des mit dem Herbst d. Js. in den Verband der Kgl. Hofoper tretenden Kgl. Musikdir. Robert Laugs gegeben wurde. Der Ruf desselben als Konzertdirigent ist bereits feststehend; mit den Festspielen hat er aber auch gezeigt, was sein Verlust für Hagen auch als Operndirigent bedeutet. Die grosszügige Auffassung der Wagnerschen Musik und deren einheitliche Durchführung weckten hohes Interesse, er bewies dadurch, dass der Operndirigent dem Konzertleiter in keiner Weise nachsteht. Die Festspiele standen in erster Linie durch seine künstlerische Hand auf einer sehr hohen Stufe; ihm zur Seite verdient das Barmer Opernensemble unter der Leitung seines Direktors Ockert hohes Lob, da direkt überraschende Leistungen von weit das Durchschnittsmass überschreitender Höhe hervorgebracht wurden. An Einzelleistungen sollen besonders genannt werden: Loge und Siegmund: Fritz Büttner, Alberich und Gunther: Rudolf Maly-Motta, Mime: Heinrich Esser, Fasolt: Josef Niklaus, Sieglinde und Gutrune: Adelheid Nissen, Brünnhilde: Margarethe Kahler. Auch die Vertreter der anderen Partien vermochten sich mit

Ehren neben den Gästen zu behaupten. Als solche wirkten mit: Hofopernsänger Hans Bahling-Mannheim, der einen ausgezeichneten Wotan und Wanderer bot, Kammersänger Ernst Kraus riss als Siegfried das Publikum zu spontanem Beifall hin, desgleichen schufen Kammersängerin Thila Plaichinger als Brünnhilde in Götterdämmerung und Theodor Lattermann-Hamburg als Hagen Hervorragendes. Das städt. Hagener Orchester gab mit vollem Verständnis der Wiedergabe des Werkes die echte Weihe.

Halle a. S. Der Männerchor „Sang und Klang", einer der ältesten und leistungsfähigsten unter den hiesigen Gesangvereinen, steht vor der Neuwahl eines Dirigenten, weil Musikdirektor Rahlwes, der den Verein seit einem Jahre leitete, infolge freundschaftlichen Übereinkommens im Herbst d. J. von der Leitung zurücktritt.

Hildesheim. Die Königliche Regierung in Hildesheim hat verfügt: „Es ist darüber Klage geführt worden, dass vielfach die im Stimmwechsel befindlichen Knaben in den Schulen zum Singen genötigt werden. Dadurch wird die Gefahr herbeigeführt, dass nicht nur die Singstimme, sondern auch das Sprachorgan eine dauernde Schädigung erfährt. Wir ordnen daher hiermit an, dass die Knaben beim Eintritt des Stimmwechsels bis zu seiner Beendigung vom Singen entbunden werden, auch wenn unter diesen Knaben sich die Stimmführer der Klasse befinden, zumal gerade deren Stimmen am meisten beansprucht werden."

Leipzig. Zwei Handschriften Richard Wagners' die sich im Besitze des Antiquariats Karl W. Hiersemann in Leipzig befinden, werden in nächster Zeit versteigert. Die eine, wertvollere, ist die sechs Blatt in Hochfolio umfassende erste Niederschrift des Männerchorwerks „Das Liebesmahl der Apostel"; die beiden letzten Seiten bringen den Klavierauszug des vom Orchester begleiteten Teiles in Reinschrift. Die andere Handschrift gehört in die Rigaer Zeit und enthält auf vier Folioseiten die Niederschrift fremder Kompositionen von der Hand Richard Wagners, dazu Skizzen eigener Kompositionen.

— „Theodor Körner", Alfred Kaisers musikalisches Schauspiel, ist nach dem grossen Erfolge in Düsseldorf, Breslau und Halle a. S. von Geheimrat Martersteig für das Stadttheater Leipzig erworben worden. Das Werk wird hier im Juni anlässlich des Turnfestes zu Ehren Jahns herausgebracht werden. Auch die Hoftheater zu Kassel und Altenburg, die Stadttheater Posen, Würzburg und Glogau haben sich letzthin das Aufführungsrecht gesichert.

— Ein Verband deutscher Musikkritiker hat sich mit dem Sitz in Leipzig gebildet. Er bezweckt die Vereinigung der deutschen Musikkritiker, die durch Bildungsgang und künstlerisch gediegene wie moralisch einwandfreie Ausübung ihres Berufes als vollwertige Vertreter des deutschen Kritikerstandes angesehen werden können. Die Tätigkeit des Verbandes ist gerichtet auf die künstlerische Hebung des Kritikerstandes, auf die Stärkung des Einflusses der musikalischen Kritik durch einheitliches Vorgehen in wichtigen Fragen der Musikpolitik, auf die Kontrolle und Besserung der wirtschaftlichen und künstlerischen Arbeitsbedingungen der Musikkritiker usw. Der Vorstand setzt sich zusammen aus den Herren Dr. A. Heuss-Leipzig, M. Klatte-Berlin, P. Bekker-Frankfurt a. M., Dr. L. Kamienski-Königsberg i. Pr. und Dr. H. Springer-Berlin.

London. Die Londoner Spielzeit begann am 21. April mit der Eröffnung der Grossen Oper im Covent Garden. Eine deutsche Operngesellschaft spielte den Tannhäuser mit grossem Erfolg. Besonders gefiel Kammersänger Hensel als Tannhäuser und Frl. Keppel als Venus. Es folgte Rheingold unter Leitung von Nikisch. Die deutsche Gesellschaft bleibt mehrere Wochen in London.

— Hier ist in Stocke Pogers der Tenor Mac Guckin im Alter von 60 Jahren gestorben. Er war der erste, der den Lohengrin und den Tannhäuser in englischer Sprache gesungen hat.

Mailand. Der Preisträger des Sonzogno-Wettbewerbes ist der junge, bisher kaum bekannte Komponist Arrigo Pedrollo. Das preisgekrönte Werk ist eine dreiaktige Oper „Juana". Vor fünf Jahren wurde bereits von Pedrollo eine Oper „Das gelobte Land" in Cremona mit bescheidenem Erfolge aufgeführt.

Mannheim. Hier ist der Musikdirektor Hermann Bieling gestorben, eine um das Musikleben unserer Stadt hochverdiente Persönlichkeit. Er war seit Ende der achtziger Jahre Dirigent der Liedertafel, des führenden Mannheimer Gesangvereins, und leitete ausserdem auch die Ludwigshafener Liedertafel und den Cäcilienverein Ludwigshafen. Der Heimgegangene ist 57 Jahre alt geworden.

München. Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang" ist vom Hoftheater in München zur Aufführung angenommen worden und gelangt dort als erste Neuheit der kommenden Saison zur Aufführung.

Nürnberg. Zwei Beethoven-Konzerte, mit dem G dur-Konzert (Lamond), der dritten, fünften, siebenten und neunten Sinfonie vom verstärkten Philharmonischen Orchester unter Leitung von Kapellmeister Wilhelm Bruch fanden ausserordentlichen Beifall. Der Chor war der Lehrergesangverein; Solisten: Anna Kämpfert, Eva Clairmont, Dr. Römer und Dr. von Kraus. Besonders nach der neunten Sinfonie herrschte stürmischer Applaus.

Paris. Ein internationaler Musikwettbewerb in Paris wird vom Jahre 1914 an, und zwar immer zu Pfingsten, stattfinden. Jedes Jahr wird eine bestimmte Gattung der Musik zum alleinigen Inhalt des Wettbewerbs gemacht werden. Für das Jahr 1914 sind Harmoniemusik, für 1915 Männerchöre, für 1916 Blechmusik, für 1917 gemischte Chöre, für 1918 Sinfonien in Aussicht genommen. Der französische Staat, die Verwaltung des Seine-Departements und der Magistrat von Paris haben dafür Mittel zur Verfügung gestellt, zu denen noch beträchtliche Spenden von Privatpersonen kommen. Die Wettbewerbe werden daher mit grossen Preisen ausgestattet werden können, von denen der erste 10000 Frcs., der zweite 7000 Frcs., der dritte 5000 Frcs. betragen. Dem Gewinner des ersten Preises fällt noch ein besonderer kostbarer Becher zu.

— Felix Weingartner hat die Uraufführung seiner neuen Oper „Kain und Abel" dem Theater des Champs Elysées in Paris überlassen.

Posen. Das erste Posener Musikfest ist dank der finanziellen Unterstützung der Stadt und einer Anzahl von Kunstfreunden gesichert. Es wird als Richard Wagner-Hundertjahrfeier stattfinden unter Beteiligung aller hiesigen Chorvereine und Orchester. Das Programm ist wie folgt festgestellt: 17. Mai: Vorfeier, Bachabend, Kantaten und

Orchesterstücke, ausgeführt vom Bachverein und Sinfonieorchester, Leitung: Karl Greulich, Solisten: Petschnikoff, Frl. Leydhecker und Weissenborn. 18. Mai: Matinee; Ausführung: Orchestervereinigung, Leitung: Paul Geisler; Faust-Ouvertüre, Siegfrieds Rheinfahrt, Trauermusik aus der Götterdämmerung, Meistersingervorspiel, Kaisermarsch. Dazwischen kurze Gedächtnisrede. 18. Mai: Abendkonzert; Konzertmässige Aufführung von Parsifal; Ausführung: Hennigscher Gesangverein und Chor des Wagnervereins, Leitung: Fr. Gambke, Solisten: Corfield-Mercer, Hans Hielscher, Weissenborn. 19. Mai: „Walküre" im Stadttheater (auf besonderen Wunsch der Bürgerschaft). Solisten: Kammersängerin von der Osten-Plaschke; Melanie Kurt, Ernst Kraus, Bischoff und Knüpfer von der Berliner Hofoper, Maria Krüger aus Posen; Dirigent noch nicht bestimmt.

Prag. Das tschechische Nationaltheater in Prag führte vor einigen Tagen ein Ballett „Zlatorog" von dem kürzlich gestorbenen Liederkomponisten Erich J. Wolff auf. Das melodienreiche Werk hatte starken Erfolg.

Rostock. Dem städtischen Musikdirektor Heinrich Schulz in Rostock wurde vom Grossherzog von Mecklenburg das Verdienstkreuz in Gold des Hausordens der Wendischen Krone verliehen.

Neue Literatur

Walther Preibisch: Hallisches Musikbüchlein. Verlag der Hofmusikalienhandlung Heinr. Hothan — Halle a. S. Preis 0,50 Mk.

Das mit grossem Fleisse zusammengestellte Werkchen will in der Hauptsache praktischen Bedürfnissen dienen und orientiert in zuverlässiger Weise über alles Wissenswerte der musikalischen Verhältnisse der alten Saalestadt, u. a. über die Musikpflege an der Universität (Die Musikwissenschaft als wissenschaftliches Lehrfach — Das Collegium musicum — Der praktische Musikunterricht — Vorlesungen — Die akadem. Gesanglehrer-Prüfung — Die student. Gesangvereine), über das Theaterwesen (besonders über die Oper), über das Musikleben in Gegenwart und Vergangenheit, über hallische Komponisten, über Musikvereine und Musikinstitute, über den Stadtsingechor usw. Eine klar und dankenswerterweise populär geschriebene Abhandlung „Zum Verständnis der Wagnerschen Musikdramen" von W. Preibisch (mit Angabe der wichtigsten Wagnerliteratur) macht das Büchlein in besonderem Masse wertvoll. Auch die Bedingungen der Rich.-Wagner-Stipendienstiftung haben Aufnahme gefunden. Als Anhang sind dann noch einige Notizen über das Leipziger Musikleben beigegeben. Paul Klanert

Der soeben erschienene zehnte Jahrgang (1913) des mit Unterstützung des k. k. Unterrichtsministeriums herausgegebenen **„Musikbuches aus Österreich"**, ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich, Redigiert von Josef Reitler (Hof-Verlagsbuchhandlung Carl Fromme, Wien und Leipzig 1913. Gr. 8° und 419 Seiten Preis, kart. K. 6) bringt eine Reihe interessanter musikwissenschaftlicher Aufsätze usw.: „Über Parsifalschutz und Parsifalschützen" von Jos. Reitler, „Gegenwart und Zukunft der Oper" von Richard Specht und „Probleme der Musik der Gegenwart" von Dr. Egon Wellery. Hierzu wäre noch zu bemerken: J. Reitler plaidiert für die Freigebung des „Parsifal" und zwar mit sehr starken Gründen, die aber den Schreiber dieses, der sich das erhabene Bühnen-Weihfestspiel eben nur an geweihter Stätte denken kann, doch nicht völlig zu überzeugen vermochten. Höchst beachtenswert finden wir K. Spechts Aufsatz und besonders die vornehme Polemik darin gegen Weingartner. Der chronistische und statist. Teil des Jahrbuches erscheint wieder so reichhaltig und gewissenhaft redigiert wie bisher, hat sogar nach mancher Richtung noch eine wesentliche Erweiterung erfahren. Th. H.



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Das Büro befindet sich bis 25. September ds. Js. Bad Wildungen, Villa Augusta.

Wir machen speziell auf die heute zugehenden vertraulichen Mitteilungen aufmerksam.

Wir bitten um Einsendung der fälligen Mitgliedsbeiträge und der noch ausstehenden Winterorchesterlisten.

Um Adressenangabe folgender Mitglieder wird gebeten: Bertram, Rautenberg, Schmiedel, Thiede, Schwarz R. G., Fritsch.

Kollegen, werbet fördernde Mitglieder!

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 8. Mai; Inserate müssen bis spätestens Montag den 5. Mai eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 19

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 8. Mai 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

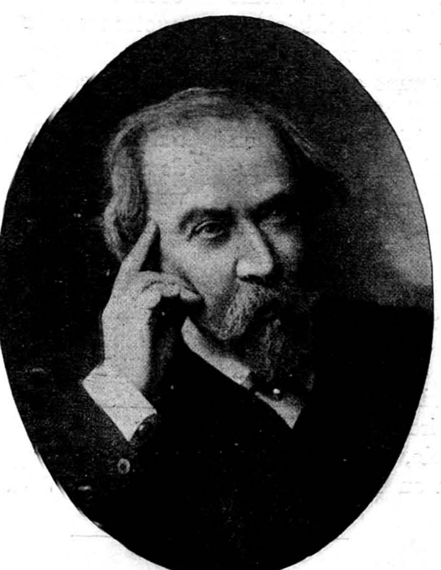
Zu Giovanni Sgambatis 70. Geburtstag

18. Mai

Von **Dr. Max Unger**

Es wird oft behauptet, die Künstler erfreuten sich ihren Mitmenschen gegenüber im allgemeinen nur einer verhältnismässig kurzen Lebenszeit. Die grosse Anzahl hochbetagter lebender Musiker und solcher, die in spätem Alter gestorben sind, beweist, wenigstens für deren Zunft, das Gegenteil. Gewiss muss zugestanden werden, dass es ganz geniale Musiker gegeben hat, die in der Blüte ihrer Jahre heimgegangen sind, wie etwa Mozart, Schubert und Mendelssohn; erstens mag indes zu ihrem frühen Heimgang viel beigetragen haben, was mit der Musik an und für sich nichts zu tun hat, dann auch der Umstand, dass sie sich zu früh, zu ausgiebig und anstrengend mit ihrer Kunst beschäftigten, ohne das natürliche körperliche Gleichgewicht durch Erholung herzustellen. Deren Genie verzehrte also frühzeitig ihre Gesundheit. Wir können aber eine viel grössere Anzahl von bedeutenden Musikern anführen, deren gesunde körperliche Verfassung entweder ihrem Genie von selbst kräftig standhielt oder die es durch Verstand, Willen und Überwindung in ihrer Lebensweise gewissermassen im Zügel zu halten vermochten, womit freilich durchaus nicht gesagt sein soll, dass viele frühverstorbene Musiker mit ihrer Gesundheit geradezu unvernünftig umgegangen seien.

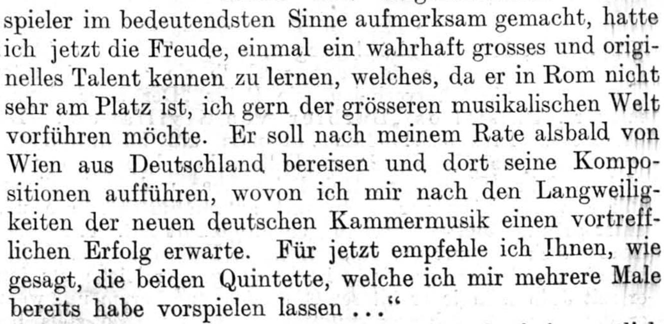




Giovanni Sgambati

Wer sich eben vollständig in seinem Fache „ausgibt", bei dem kann, besonders wenn es zu früh geschieht, die Natur oft nicht dagegen ankommen, was mit den Beispielen vieler wirklicher und erzwungener Wunderkinder belegt werden könnte. Weitaus grösser scheint mir die Zahl derjenigen Musiker zu sein, die ein wirklich hohes, gesegnetes Alter erreicht haben. Die kleine, bunte Reihe: Bach, Händel, Haydn, Clementi, Cramer, Wagner, Liszt und Reinecke wird der Leser mühelos um eine ganze Anzahl weiterer bekannter Namen vermehren können, und wenn wir einmal unter den Lebenden Umschau halten wollten, könnte auch da eine umfangreiche Liste hochbetagter Musiker aufgestellt werden.

In die Reihe der Musiker, die das biblische Alter der 70 Jahre erreicht haben, wird nun auch Giovanni Sgambati eintreten. Als Sohn eines italienischen Advokaten und einer Engländerin am 18. Mai 1843 in Rom geboren, entwickelte er schon frühzeitige musikalische Anlagen und war bereits durch Lehrer wie Barberi, Natalucci und Aldega vorgebildet und zu einem ausgezeichneten Klaviervirtuosen herangewachsen, als er die Bekanntschaft Meister Liszts machte, unter dessen Aufsicht er den Parnass der Kunst erklomm. Aber bald verschaffte er sich einen klangvollen Namen auch als Tonsetzer sowie als Dirigent, als welcher er nicht nur Liszts Schöpfungen sondern auch Schumannsche und Brahmssche Werke in Rom bekannt machte. Wie Wagner über ihn als Komponisten dachte, hat er in einem Schreiben aus Rom vom 23. November 1876 an Schotts Söhne in Mainz dargelegt. „Aufrichtig gesagt", schreibt er da u. a., „haben meine heutigen Zeilen aber einen anderen Grund. Ich wünschte Ihnen zwei Quintette (op. 4 und 5) von Herrn Sgambati (Römer) auf das allerernstlichste zum Verlag empfohlen zu wissen. Schon durch Liszt auf diesen Komponisten und ausgezeichneten Klavierspieler im bedeutendsten Sinne aufmerksam gemacht, hatte ich jetzt die Freude, einmal ein wahrhaft grosses und originelles Talent kennen zu lernen, welches, da er in Rom nicht sehr am Platz ist, ich gern der grösseren musikalischen Welt vorführen möchte. Er soll nach meinem Rate alsbald von Wien aus Deutschland bereisen und dort seine Kompositionen aufführen, wovon ich mir nach den Langweiligkeiten der neuen deutschen Kammermusik einen vortrefflichen Erfolg erwarte. Für jetzt empfehle ich Ihnen, wie gesagt, die beiden Quintette, welche ich mir mehrere Male bereits habe vorspielen lassen ..."



Trotz Wagners Anregung hat sich Sgambati nie ernstlich von Italien trennen können. Das ist nicht verwunderlich.

Obwohl mannigfachen deutschen Einflüssen unterworfen, die seine Musik anzeigt, war er doch im Grunde seines Herzens wie musikalischen Fühlens viel zu sehr Römer, als dass er das sonnige Rom gegen den kälteren Norden hätte eintauschen mögen. So kommt es, dass sein weiteres Leben ohne bemerkenswerte Änderungen verlaufen ist. Seit 1877 wirkt er ununterbrochen als verdienter Klaviermeister an der berühmten Cäcilienakademie in Rom.

Der Tondichter Sgambati liefert den neuen Beweis dafür, dass nicht die Menge der Werke die Grösse ihres Schöpfers ausmacht sondern ihr Wert. Daher bietet er, welches Kompositionsgebiet er auch betritt, erst einmal echte, ehrliche und deshalb moderne Musik, also — das muss immer wieder bei Beurteilung schaffender Künstler betont werden — keine Modemusik, und dann ist er einer von den wenigen, die auf eigenen Füssen stehen und durchaus Persönliches und Eigenes zu schaffen wissen, obgleich sie, was ja nie zu vermeiden ist, im Fluss der Entwickelung die Vordermänner mit Recht auf sich haben wirken lassen.

Sgambatis musikalische Wesensart ist eine Art italienischer musikalischer Romantik, der Tondichter also ein sonniger, moderner, italienischer Schumann zu nennen. Das Allerpersönlichste lässt sich ja schon schwer bei den schaffenden Künstlern anderer Gebiete erklären, bei den Musikern aber erst recht wegen der Gegenstandlosigkeit ihrer Kunst niemals unbedingt restlos. Aber die hauptsächlichsten Punkte, wonach Sgambati zu beurteilen ist, können vielleicht ausfindig gemacht werden: Ich möchte sie sehen in der Lebens- und Farbenfreudigkeit, die seine Schöpfungen vom grossen Orchester- bis zum kleinsten Klavierstück haben, ferner in der eigenen vornehmen, Melodienbildung und Harmonik (man kommt eben schwer um Beiwörter wie „eigen“ und „persönlich“ herum), in der Klarheit der Form, in den stets sicher getroffenen Stimmungen und endlich in der seine meisten Werke überströmenden Würde, seiner Grandezza des Römers.

Trotz seiner die Zahl vierzig nur wenig übersteigenden Werke hat er — ausser auf dem Gebiet der Oper — fast alle andern um mindestens ein bedeutendes Werk bereichert. Die Orchester hat er, von einigen Ouvertüren abgesehen, mit einer farbenprächtigen und in der Gestaltung wohl getroffenen Sinfonie op. 16 beschenkt, die bereits die Runde durch die meisten grossen Städte des musikalischen Europa gemacht hat. Sein bestes Werk aber wird sein herrliches Requiem für gemischten Chor, Baritonsolo, Orchester und Orgel (op. 38) sein, ein Werk, dem man an unmittelbarer Innigkeit und Wärme, an Würde und Erhabenheit, Klarheit und Formenrundung schwerlich eine zweite moderne Schöpfung an die Seite stellen kann. Dem Gedächtnis des Königs Humbert I. von Italien gewidmet, wurde es schon viermal bei den offiziellen Gedächtnisfeierlichkeiten der Könige von Italien aufgeführt.

Ausser den schon früher angeführten Quintetten op. 4 und 5 verdanken die Kammermusiker Sgambati noch ein Streichquartett (op. 16) von blühender Melodienerfindung und echtem Quartettstil. Auch für Violine mit Klavierbegleitung hat er ein paar fesselnde Stücke sowie für Gesang eine Reihe fein empfundener Sachen geschrieben.

Für einen so bedeutenden Klavierspieler wie Sgambati ist es aber eigentlich selbstverständlich, dass er in erster Linie die Literatur für sein Instrument zu bereichern suchte. Sieht man von seinem Requiem ab, so ist es ausser Zweifel, dass hier, auf dem klavieristischen Gebiet, der Schwerpunkt seines gesamten Schaffens liegt. Es ist kaum nötig zu erwähnen, dass er sich für seine anspruchvollsten Werke, als die sein glänzendes Klavierkonzert in Gmoll und einige Konzertetuden zu gelten haben, an den durch seinen Meister Liszt so bedeutend bereicherten Klaviersatz hält, ohne indes auch hier mit seiner persönlichen Eigenart hinter Vorbildern zu verschwinden. Nicht unwichtig erscheint es endlich, darauf hinzuweisen, dass Sgambati auch für mässig weit vorgeschrittene Klavierspieler geschrieben hat; es sei hier ausser dem fast schon volkstümlich zu nennenden entzückenden Vecchio Menuetto (op. 18, II) und seiner ebenso bekannten Bearbeitung eines Beethovenschen Menuetts nur der Fogli volanti (op. 12), der Gavotte in Asmoll (op. 14), des dritten und vierten Stückes aus op. 18 (Nenia und Toccata) und seiner verschiedenen Nocturnen gedacht, die, ob sie auch noch so gegensätzliche Stimmungswerte aufweisen, doch überall den feinsinnigen Musiker verraten, dessen Schöpfungen immer vom Ohr gehört sind, niemals wesenlos und unfreudig sich hinmühende Papiermusik darstellen*).

Auf einen solchen Tondichter darf Italien stolz sein. Wir freuen uns neidlos mit ihm und wünschen ihm und seinem grossen Sohn zu dessen 70. Geburtstage in der Hoffnung Glück, dass er uns noch viele so lebensfreudige und lichtvolle Werke bescheren möge.

*) Die hier erwähnten Werke sind sämtlich im Verlag von B. Schotts Söhnen in Mainz erschienen, der den Katalog seiner Werke auf Wunsch bereitwillig versendet.

Rundschau

Oper

Berlin „Kein Geschäft!“ sagen unsere Theaterdirektoren wenn man sie fragt, weshalb sie denn die alten Buffo-Opern nicht hervorholen, wie Paërs „Der Herr Kapellmeister“, Paisiellos „Barbier von Sevilla“ usw. Die Direktoren irren sich! Das hat man am besten an den Versuchen des Kapellmeisters Falk sehen können, der im vorigen Jahre Cimarosas „Heimliche Ehe“ und in in diesem Paisiellos „Barbier“ vor einem fast ausverkauften Hause und unter grössten Beifallsbezeugungen aufgeführt hat. Allerdings muss gleich bemerkt werden, dass Herr Falk ein Spezialmann auf diesem Gebiet der Musik ist. Mit grosser Liebe studiert er seit Jahren in jener älteren Opernliteratur herum und wenn er dann eine Aufführung unternimmt, so fällt sie stets bedeutend eindrucksvoller aus, als dies in dem Routinebetrieb eines Opernhauses und womöglich noch unter der Leitung eines an dem Werk nicht besonders interessierten Kapellmeisters der Fall sein wird. Es ist aber garnicht einzusehen, weshalb die Theaterkapellmeister sich nicht recht für solche Opern interessieren wollen. Es sind dankbare Aufgaben, die sich ihnen darbieten, bei denen sie mit einiger Hingabe an die Arbeit mindestens ebensoviel Befriedigung für ihren Ehrgeiz finden können wie mit irgend einer modernen Oper. Und der Herr Direktor müsste sich eventuell einen oder zwei Gäste leisten, die für die Bufforollen besonders geeignet sind, etwa wie Herr Falk sich diesmal d'Andrade und Anton Sistermanns herbeigeholt hatte, um den Paisielloschen „Barbier“ recht wirkungsvoll aufzuführen. Der grosse Erfolg hat gezeigt, dass das Publikum mitgeht; und wie gern mitgeht: es tobte förmlich am Schluss. Nach dieser Aufführung ist immer wieder betont worden, dass der Rossinische Barbier das bedeutendere Werk sei. Gewiss, das muss man zugeben. Aber warum überhaupt vergleichen? Paisiellos Werk steht auf ganz anderen

Beinen als Rossinis. Nämlich auf drollig, gutmütig, harmlosen Beinen, die ganz unterhaltsam anzusehen sind. Paisiello verlässt sich auf den Humor seiner Rezitative, die vom Orchester sehr schlagfertig illustriert werden. Dagegen geht er nicht weit in die Gesangsformen hinein. Ein sehr apartes Ständchen im ersten und ein süsses Canzönchen im zweiten Akt sind ungefähr alles, was an geschlossener Form vorhandem ist. Natürlich sind die Finales gut gebaut; sie nähern sich bereits den grösseren von Mozart. Eins nimmt bei diesem Barbier auf alle Fälle gefangen, nämlich die beständige Frische, mit der die Musik Paisiellos dahinläuft wie ein Gebirgsbächlein. Die Hälfte vom Erfolg jeder Buffooper liegt in den Händen der Darsteller. Und da war es zweifellos d'Andrade, der auf der Bühne alle Vitalität schuf. Sein Figaro: elegant, verschmitzt, schlagfertig und erstaunlich beweglich. Wer es nicht weiss, glaubt ihm seine 54 Jahre ganz gewiss nicht. Er steckte die anderen an und sie sprudelten mit. Kapellmeister Falk sass am Dirigentenpult und besorgte eine fein geschliffene, klangschöne Wiedergabe der Partitur, an der er einige durchaus zu billigende Retouchen vorgenommen hat, die niemanden etwas schaden und Paisiello nur nützen.

Für einen Abend führte mein Weg nach Framkfurt a. d. Oder, wo von dem Ensemble des Trierer Stadttheaters unter der musikalischen Leitung seines Direktors Tietjen Beethovens „Fidelio" mit den neuen Rezitativen des ehemaligen Kapellmeisters der Hannoverschen Oper und jetzigen Musikreferenten der Berliner Volkszeitung, Johannes Doebber, gegeben wurde. Dass das Hineinplatzen des Dialogs im Fidelio jedesmal sehr ernüchternd wirkt, ist keine Frage. Ob Beethoven, wenn er bereits die Tragweite des Leitmotivs gefunden hätte, nicht den Fidelio durchkomponiert haben würde, darf man fast bejahen. Man denke nur an die kleinen Ansätze in der Kerkerszene und das Melodram, das doch nur eine notdürftige Brücke darstellt, durch die ein dialogischer Damm inmitten des musikalischen Flusses vermieden wird. Bleibt zu entscheiden, ob Doebbers Arbeit brauchbar ist oder nicht. Ich meine, sie ist die beste Lösung der Frage, die wir bis jetzt zu verzeichnen haben. Doebber ist ungemein pietätvoll vorgegangen. Er selbst hat beinahe garnichts komponiert, sondern mit vielem Geschick klug erwogene Partikel von Beethovens eigenem Werk aneinander gereiht und säuberlich verschmolzen. Er zieht gewisse Motive mit in die Rezitative hinein, die dadurch Rückgrat und Gehalt bekommen. Er hat aber auch so viel Geschmack, Pizarro und den Anführer der Wache die Kommandos nicht singen, sondern über ein paar liegenden Akkorden sprechen zu lassen. Die Instrumentation folgt genau Beethovens Art. Dabei sind die Rezitative eindrucks- und stimmungsvoll, so dass man sie in einiger Unbefangenheit sehr wohl als vollkommen unverletzlich hinnehmen muss. Eine Arbeit, die schon der Mühe des Ausprobierens wert ist. Die Aufführung war übrigens recht gut. Ein markantes Zeichen für die heutige Leistungsfähigkeit einer Monatsoper.

In der Charlottenburger Oper ist Flotows „Martha" wieder lebendig geworden und ergötzt in einer sehr hübschen, lustigen und mit famosen Dekorationen versehenen Aufführung die Freude harmloser und gemütvoller Bühnenvorgänge. H. W. Draber

Braunschweig Im Hoftheater geht die Spielzeit raschen Schrittes dem Ende entgegen, ohne noch besondere Aufregungen zu bieten. „Die vernarrte Prinzess" von O. von Chelius erwies sich, wie vorauszusehen war, als Niete, nach der 2. Aufführung fuhr die Oper in den Hades, aus dem es keine Rückkehr gibt. Von älteren Werken wurden „Die lustigen Weiber von Windsor", „Die Zauberflöte", „Hoffmanns Erzählungen" und „Der Wildschütz" neu aufgefrischt; alle gestalteten sich zugkräftig. Als letzte Neuheit erhieltem wir das musikalische Schauspiel „Stella maris" von Alfred Kaiser, das dank der vorteilhaften Besetzung und tüchtigen Wiedergabe unter Leitung des Hofkapellmeisters Hagel grossen Erfolg errang. Der vom Komponisten selbst bearbeitete, auf eigenem Erlebnis beruhende Stoff besitzt mehr die Vorzüge eines Romans als eines Dramas, denn man lernt bis zu einer Genauigkeit, in der sich Wissenschaft und Kunst berühren, die Bewohner und sozialen Verhältnisse der Bretagne wie aus eigner Anschauung kennen; dafür fehlt jedoch jegliche Heldentat und die durch unverbrüchliche psychologische Gesetze gegründete Entwicklung. Der Schluss kommt ganz unerwartet und befriedigt nicht, denn er geht dem Konflikt geradezu aus dem Wege und überlässt dem Abendstern als deus ex machina die Lösung. Der erste Akt ist eine Neuauflage von „Enoch Arden", der zweite behandelt das bekannte, wirksame dramatische Motiv „Untreue aus Treue", denn die unglücklich verheiratete Frau ergibt sich dem unvermutet zurückgekehrten, eifersüchtigen Geliebten, um den Mann zu retten. Das Ganze segelt in rein romantischem Fahrwasser, denn die Einheit liegt nicht in der Handlung, sondern in der Persönlichkeit der Helden. E. d'Albert („Tiefland"), Mascagni und Leoncavallo waren die leuchtenden Vorbilder; natürlich zehrt der Komponist auch, wie die Bezeichnung „Schauspiel" vermuten lässt, von der grossen Erbschaft Wagners, ohne jedoch dessen Musikdramen auch nur annähernd zu erreichen. Er baut das Werk geschickt auf und hat immer erschütternde Wirkungen im Auge, mit diesen kommt er den Wünschen des Publikums ebenso wie mit den dankbaren Rollen denjenigen der Künstler entgegen. Albine Nagel, die Herren O. Lähnemann und H. Spies verhalfen dem Werke zu bedeutendem Erfolge, so dass es wahrscheinlich zu einem Zugstück des Hoftheaters wird.

Das allmählich erlahmende Interesse wird durch die Wagnerfeier nochmals neu belebt. Wir erhalten die wichtigsten Musikdramen in chronologischer Folge mit hervorragenden Gästen z. B. den „Fliegenden Holländer" mit dem schwedischen Kammersänger John Forsell, „Tannhäuser" mit Adolf Löltgen (Dresden), „Lohengrin" mit Frl. Stein, „die Meistersinger von Nürnberg" mit Frau Hafgreen-Waag, der Frau unseres Oberregisseurs, und W. Kirchhoff (Berlin), „Tristan und Isolde" mit Jaques Decker. Ein Konzert der Hofkapelle gibt gleichsam als Vorschmack aus „Parsifal" das Vorspiel, die Verwandlungsmusik und den Schluss des ersten Aktes, ferner die Ouvertüren zu „Freischütz" und „Iphigenie in Aulis" von Gluck-Wagner, endlich Vorspiel und Isoldens Liebestod. Bei dieser Gelegenheit wird die von den Frauen des Herzogtums gestiftete, von Frau von Bary ausgeführte Büste des Bayreuther Meisters im Foyer des Hoftheaters enthüllt. Das Volk geht nicht leer dabei aus, es bekommt „Die Meistersinger" als Sonntag Nachmittagsvorstellung zu billigen Preisen. Die Feier kann sich also mit denen anderer Städte sehr wohl messen. Ernst Stier

Bremen Das Bremer Stadttheater feierte das Gedächtnis Richard Wagners am 11. Februar durch eine sorgfältig vorbereitete, glanzvolle Aufführung von „Tristan und Isolde", und zwar ausschliesslich mit eigenen Kräften, wodurch von vornherein gewisse künstlerische Einheitlichkeit verbürgt war. Frau Pfeilschneider war eine Isolde, wie man sie sich nicht besser wünschen kann. Klug jede Übertreibung vermeidend, brachte sie die Todessehnsucht der in Liebe vergehenden Jungfrau zu ergreifendem Ausdruck. In Herrn Hadwiger als Tristan hatte sie einen würdigen Partner, der im Anfange weise Zurückhaltung übte, um im dritten Akte mit grossartiger Steigerung dem Seelenschmerze eine leidenschaftliche und bis zuletzt fesselnde Darstellung zu verleihen. Auch die übrigen Rollen waren in guten Händen, das Orchester unter Herrn Kapellmeister Kuns Leitung leistete Hervorragendes.

Als Neuheit für Bremen kam am 28. Februar Verdis letzte Oper „Falstaff" heraus, in gewissem Sinne ein Wagnis, weil ein Vergleich mit der Nicolaischen Oper „Die lustigen Weiber von Windsor", die, brillant gegeben, in den letzten Jahren zum festen Bestande des Repertoirs unseres Stadttheaters gehört, zu nahe lag. Nun, was Verdi von dem urwüchsigen germanischen Humor und der volkstümlichen Romantik Nicolais vermissen lässt, ersetzt er durch echt romanischen Esprit, funkelnden Witz und echt südländische Leichtigkeit der Bewegungen. Die Musik der Oper, im Stil von denjenigen seiner früheren Opern durchaus verschieden, deutlich von Wagner beeinflusst, und doch wieder in der Orchestersprache und in der Durchführung der Gesangspartien durchaus originell, setzt durch die Fülle von originellen Einfällen, durch die Feinheit und Grazie, mit der sie sich überall in geistreicher Weise der Situation angepasst, in Erstaunen. Das Orchester unter Kapellmeister Kun brachte das geistvolle Spiel des Musik gewordenen Witzes brillant zum Ausdruck. In der Rolle des Falstaff, die von den Textdichtern und vom Komponisten besonders liebevoll behandelt ist, zeigte Herr Guido Schützendorf die Vorzüge seiner Darstellungskunst und seines Parlando-Gesanges. Frl. Burchardt-Hubenia war eine durch übermütige Laune und echte Lustigkeit, sowie durch musikalische Sicherheit ausgezeichnete Frau Ford. Frl. Blume gab die Mrs. Quickly mit komischer Grandezza und führte die Gesangspartie mit ihrer sonoren Altstimme vortrefflich durch. Frl. Victoria Neuner als bewegliche Meg, Frl. Klara Rödiger als verliebtes Ännchen passten sich gut in das Quartett der lustigen

Frauen ein. Herr Permann als Ford, Herr Neugebauer als Cajus befriedigten durch Gesang und Spiel, und die Herren Lange und Roller verliehen den Rollen des Bardolph und Pistol Witz und Laune. Die Oper wurde recht beifällig aufgenommen, wenngleich wohl keine Aussicht vorhanden ist, dass sie das Nicolaische Seitenstück vom Spielplane verdrängen wird.

Im März wurde einmal wieder der ganze „Ring" gegeben und zwar ausschiesslich mit eigenen Kräften. Herr Kun dirigierte an allen vier Abenden mit der ihm eigenen Energie, während Herr Strickrodt die Regie führte. Die Hauptrollen hatten in den Herren Hadwiger (Loge, Siegmund, Siegfried), Schützendorf (Wotan), Höttges (Fasolt, Hunding, Hagen), Roller (Mime), Permann (Gunther) und den Damen Pfeilschneider (Fricka, Brünnhilde) und Burchard-Hubenia (Sieglinde, Gutrune) so vorzügliche Vertreter gefunden, dass die gesamte Aufführung als eine künstlerische Tat allerersten Ranges bezeichnet werden kann und auch als solche von dem Publikum im ausverkauften Hause gewürdigt wurde.

Ein besonderes Ereignis war auch das Gastspiel des Heldentenors Leo Slezak als Radames in „Aïda" am 25. März. Trotz der hohen Eintrittspreise war das Theater fast ausverkauft. Die Erwartungen, die man von dem Gast hegte, wurden in jeder Beziehung befriedigt. Slezak besitzt ein Stimmmaterial, welches inbezug auf Glanz, Kraft, Fülle und Schönheit kaum übertroffen werden kann. Und er weiss dieses reiche Material in einer Weise zu verwenden, dass man in jedem Augenblicke in ihm den vollendeten Künstler erkennt. Was er uns bot, gewährte ungetrübten Genuss, und die gewaltigen Ovationen, die dem Künstler, namentlich am Schluss, dargebracht wurden, sind als der Ausdruck der Hochschätzung und der Bewunderung wohl zu verstehen. Begreiflich war es auch, dass der Künstler in der Freude über seinen Reichtum und in dem Bewusstsein, seinen Zuhörern etwas Besonderes bieten zu können, selbst da in vollen Tönen schwelgte, wo Mässigung mit Rücksicht auf die Mitwirkenden geboten war. Ein Glück war es, dass Frau Pfeilschneider als Aïda nicht nur darstellerisch, sondern auch in Stimmklang und Stimmkraft in den Duetten ihm wacker standhielt. Auch Frl. Blume (Amneris) liess sich dadurch zu mächtiger Entfaltung ihrer grossen und schönen Stimmmittel und zu leidenschaftlicher Darstellung hinreissen, so dass ein grosser künstlerischer Gesamteindruck erzielt wurde, zumal auch die übrigen Rollen gut besetzt waren, der Chor seine Schuldigkeit tat und das Orchester unter Kapellmeister Wohllebes Leitung durch fein abgetöntes Spiel zum guten Gelingen beitrug. Dr. R. Loose

Dessau Aus dem Opernspielplan während der beiden Monate Februar und März ist zunächst einer Lohengrin-Vorstellung zu gedenken, in der Hermann Jadlowker vom Königlichen Opernhause in Berlin die Titelpartie in wahrhaft idealer Weise zur Darstellung gelangen liess. Grosszügig in ihrer Art war auch Charlotte Huhn aus Dresden als Ortrud. Unter den einheimischen Künstlern zeichneten sich noch besonders aus Franz Reisinger als Telramund und Marcella Röseler als Elsa. Richard Wagners Todestag beging die hiesige Hofoper durch eine gediegene Aufführung von des Meisters „Tristan und Isolde". Leonor Engelhard sang den Tristan mit trefflichem Gelingen, und für die Isolde hatte man Alice Guszalewicz vom Kölner Opernhause gewonnen. Der 6. März brachte die hiesige Erstaufführung von Siegfried Wagners „Bärenhäuter". Der Komponist wurde mit den Hauptdarstellern und dem Dirigenten Herrn Mikorey lebhaft hervorgerufen. Aus dem sonstigen Repertoir seien noch besonders hervorgehoben: Richard Straussens „Ariadne auf Naxos" mit Margarethe Siems-Dresden in der Rolle der Zerbinetta, Wagners „Fliegender Holländer" und „Tannhäuser", in welch beiden Annie Gura-Hummel (Berlin) die Senta und die Venus sang — die Künstlerin wurde von der kommenden Spielzeit an für die Dessauer Hofoper verpflichtet — und Donizettis „Regimentstochter", in der Wanda Schnitzing aus Dresden in der Partie der „Marie" mit gutem Erfolg debütierte. Hohes Interesse gewährte auch ein Tanzabend von Else und Bertha Wiesenthal aus Wien. Wundervolle Natürlichkeitskunst war es, die die beiden Schwestern boten. Ohne jedwede Prätention tanzten sie in echt „weanerischer" Unbefangenheit und dabei doch in grosser Schönheit. Beide Künstlerinnen erfreuten sich geradezu begeisterter Beifallskundgebungen. Ernst Hamann

Dresden Szenisch befriedigte auch der neue „Siegfried" sehr hohe Ansprüche. Wagners Vorschriften sind nicht in allen Punkten korrekt befolgt worden, aber die selbständigen Massnahmen der Regie (Toller), des Malers (Altenkirch) und des Bühnentechnikers (Hasait) sind im allgemeinen sämtlich als glücklich zu bezeichnen. Die Felsenhöhle des ersten Aktes hatte zwar in ihrer symmetrischen Gestaltung mit den beiden breiten und nur durch eine Art von Steinblocksäule getrennten Eingängen etwas Künstliches, Konstruiertes an sich, das indessen durch den Eindruck der grandiosen Auswölbung des Innern wieder wettgemacht wurde. Der „tiefe Wald", den Wagner für den zweiten Akt vorschreibt, war ein Meisterwerk bühnenbildnerischer Kunst. Aus dem nächtlichen Stockdunkel der Alberich-Wotan-Szene, das nur beim Erscheinen und Verschwinden des Göttervaters geheimnisvoll in bläulichem Lichte aufzuckte, entwickelte sich bei Siegfrieds und Mimes Nahen allgemach ein Tagesanbruch von prächtig-natürlicher Schönheit. Durch die dicht aneinander stehenden hohen Bäume zitterte plötzlich der erste Sonnenstrahl auf das Moos, das Laub und die Rohrbüschel des Waldbodens, und eine wahre Lichtsinfonie nahm von da ihren Anfang. Man sah nun da auch die Behausung des holden Wurmungeheuers; sie war nicht mehr die alte primitive Höhle, aus der früher die „bekleidete Maschine" (von der Wagner allen Ernstes spricht) mit Gewackel herausfährt; man liess vielmehr das Getier hinter ein paar ungeschlachten Felsblöcken des Hintergrundes recht natürlich hervorkriechen, liess es um einen ihm im Wege stehenden Baum einmal rechts und einmal links mit vorzüglicher Wirkung auftauchen, gegen Siegfried seinen fürchterlichen Schweif kämpfend erheben, und hatte dem „saubren Gesellen" ein wirklich bedrohliches und fürchterliches Aussehen gegeben. Die Stimme Fafners kam aus einem Sprachrohr, das durch den in nächster Nähe des Tieres stehenden Baum hindurchging, so dass diesmal auch eine gute akustische Täuschung gelang. Und der Waldvogel sass wohl gar auf einem der hohen Bäume dieses romantischen Waldplatzes? — Auch die „wilde Gegend am Fusse eines Felsenberges", die für die Erda-Szene des dritten Aktes verlangt wird, war eine praktische Neugestaltung. Sie zeigte Erdas Höhlengruft in der Umgebung zerborstener kleiner und steil gen Himmel aufragender Felsmassen. Als Siegfried, sein Horn blasend, hinaufsteigt in die vom Brünnhildenstein herüberlohende Feuerwabe, versinkt die ganze Szenerie, um allmählich im Sinne der Überleitungsmusik dem in rosiges Morgenlicht getauchten Schlussbilde („aus der Walküre") Platz zu machen.

Von den darstellerischen und gesanglichen Leistungen stand die Vogelstroms an erster Stelle. Des Künstlers Siegfried erinnerte an die besten Zeiten eines Ernst Kraus und Heinrich Knote. Er war voll köstlichen, ungehemmten Lebens, voller Witz und naiver Freude, voller Trotz und Unmut, ein kecker, blonder und helläugiger Waldknabe, der von Anfang an zu fesseln wusste. Sein schönes Organ hielt die sehr anstrengende Partie bis zum Schlusse durch. Der neue Waldvogel Frl. Seebes schmetterte prächtig, und in den übrigen Partien bewährten sich die geschätzten und bekannten Leistungen Soomers (Wotan), Frau Wittichs (Brünnhilde), Rüdigers (Mime), Zadors (Alberich) und Zottmayrs (Fafner). Nur die Erda von Frl. Weber liess dramatische Bedeutung vermissen.

Dr. Georg Kaiser

Konzerte

Berlin Der Tenor Leo Slezak kam, um Lieder und einige Arien zu singen. Man traute ihm die Lieder nicht recht zu, aber siehe da, sie gelangen ganz annehmbar. Freilich war es mehr das schöne, wenn auch nicht immer ganz gleichmässige Organ, das bestach und aus dem eine einnehmende Freundlichkeit herausklingt, die von Gemüt zeugt. In einer Arie aus Puccinis „Bohème" und der Erzählung Assads aus Goldmarks „Königin von Saba" bemerkte man aber doch, dass Slezaks Domäne der Bühnengesang ist. Prof. Dachs aus Wien begleitete sehr sauber und nachgiebig, aber die Art in der er Liszts Rigolettophantasie zerriss und ein Moment musical von Schubert gewisser Charmierwirkungen wegen zerstückelte, war schon fast unmusikalisch.

Im elften Loevensohnkonzert gelangte ein Streichquintett von Hugo Leichtentritt zur erfolgreichen Uraufführung. Aus diesem Werk spricht weniger eine grosse Fülle der Erfindung als eine äusserst logische Entwicklung des musikalischen Innern. Dabei bricht das Temperament und der Schwung nicht ab. Ein stark nach innen gerichteter Satz ist das Adagio, aus dem man ehrliche Herzenstöne vernimmt. Im ersten Satz und im Scherzo kann man sich allerdings nicht immer der Empfindung erwehren, dass der Komponist etwas zu viel hineinarbeiten

wollte. Den Schluss bildeten Variationen und eine Fuge über ein italienisches Soldatenliedl. Die Herren Schmuller, Lubowsky, Kutsckka, Prunell und Loevensohn machten sich um die Ausführung des schwierigen Werkes sehr verdient.

Boris Kroyt, ein Bürschchen von etwa 15 Jahren, erwies sich als ein sehr vorgeschrittener Schüler des Geigers Fiedemann. Seine Beherrschung des Technischen ist bereits ziemlich universal. Das Temperament, ein slawisches, gibt seinen Vorträgen einen gewissen äusserlichen Glanz, der beim Publikum wirkt. Nur mit der Persönlichkeit hapert es noch. Hoffen wir, dass sie noch kommt.

Hedwig Schulz-Strelitz, eine Mezzosopranistin, besitzt gutes Stimmmaterial, ist musikalisch und in ihrem Vortrag ganz gewandt. Zu gewandt vielleicht, denn sie kennt zu genau die kleinen Ausserlichkeiten, die bei einem Durchschnittspublikum „Effekt“ machen. Besonders das Mienenspiel muss mithelfen, so dass man sagen kann, ihr Erfolg ist mehr erlächelt als ersungen. Die Stimme bedarf noch der Verfeinerung, ebenso der musikalische Geschmack.

An dem Konzert von Corinne Paulson (Klavier) interessierte der Dirigent Paul Scheinpflug aus Königsberg mehr als die Konzertgeberin. Starkes Zielbewusstsein, sicheres und vornehmes musikalisches Empfinden machen bei Scheinpflug eine sehr erfreuliche Gesamtwirkung aus. Die Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare offenbarten alle Eigenschaften sofort. Man würde den Mann gern einmal mit einem guten Sinfonieprogramm hören. Die Pianistin Paulson hat schon viel gelernt, aber doch nur erst das notwendigste, um in den Konzertsaal eintreten zu können. Unschöne Körperbewegungen stehen in voller Übereinstimmung mit ihrem ganzen Spiel, dem ein starkes Rückgrat fehlt. Ziemlich gut gelang ihr Chopins F moll-Konzert. Ganz daneben geriet ihr aber das geistsprühende und im langsamen Mittelsatz so seltsam uneuropäische F dur-Konzert Saint-Saëns. Da haperte es an Brillanz, Kraft und Klarheit.

Hermann Guras „Populärer Loewe-Abend“, bei dem Kapellmeister Bing aus Hamburg die Klavierbegleitungen sachgemäss spielte, zeigte den Sohn des grossen Balladensängers bei überraschend guter Stimme, die ihm erlaubte, den charakteristischen Finessen der Loeweschen Balladenkunst ziemlich gerecht zu werden. Er erbte das Metier vom Vater, aber der Vater konnte noch mehr als das Metier.

H. W. Draber

Annie Ritters dunkler Mezzo-Sopran besitzt so viel Beweglichkeit, dass ihr Lieder wie „Der Nussbaum“ und „Die Forelle“ gelangen, obwohl der Stimmcharakter sie mehr auf das seriöse Gebiet hinweist. Wenn sie bei guten Anlagen trotzdem nicht restlos künstlerisch Genüge zu tun vermag, so liegt das am mangelnden Ausgleich der Register. Höhe und Tiefe sind brauchbar, während die Mittellage und ihre Übergänge zu wünschen übrig lassen.

Der Oratorien-Verein zu Neukölln gab mit seinem Lieder-Abend am 18. April erneute Beweise seines künstlerischen Strebens. Unter der kundigen Leitung seines Dirigenten Johannes Stehmann gelangten altdeutsche Volkslieder für gemischten Chor a cappella, Kompositionen von Franz und Mendelssohn u. a. zu stilgerechter und klangfroher Wiedergabe. Das Stimmmaterial ist frisch und vortrefflich geschult. Weniger vermochte die mitwirkende Therese Funck von der Meisterschaft ihres Gesanges zu überzeugen. Bei der schönen stimmlichen Veranlagung und Intelligenz der Darstellung bleibt zu bedauern, dass ihr ein vollwertiger Eindruck infolge mangelnder Schulung versagt bleibt. K. Schurzmann

Die Konzertdirektion Wolff hat zum ersten Male den Versuch gemacht, in einer zusammenfassenden Darstellung der bedeutendsten Werke von Bach, Beethoven und Brahms ein Musikfest in Berlin zu veranstalten. Die Kronprinzessin hatte die Schutzherrschaft übernommen, und der Reinertrag war für den Allgemeinen Deutschen Musikverein bestimmt. 18000 M. konnten den Wohlfahrtseinrichtungen des Vereins überwiesen werden. Wie gross das Interesse für die Veranstaltung war, zeigte der starke Andrang des Publikums, so dass zwei Stunden nach der Eröffnung der Kasse sämtliche Plätze, auch die für Hauptproben ausverkauft waren. An den Festkonzerten nahmen neben den Berliner Musikfreunden, die man in diesen Konzerten zu sehen gewohnt ist, auch viele Gäste von ausserhalb teil. Die vier Festkonzerte brachten in der Tat eine Zusammenfassung der wichtigsten Werke der drei Meister. Von Bach wurde die H moll-Messe durch den Philharmonischen Chor unter der Leitung von Prof. Siegfried Ochs aufgeführt. Das instrumentale Hauptwerk war Beethovens Neunte Sinfonie unter der Leitung von Prof. Arthur Nikisch. Von Kammermusik hörte man Streichquartette von Beethoven und Brahms, ausgeführt vom Klingler-Quartett; Bachsche Orgelmusik spielte Musikdirektor Irrgang, das Violinkonzert von Brahms hatte Bronislav Huberman übernommen. Der Erfolg des Festes hat bewirkt, dass bereits für das nächste Jahr eine zweite Musikfestwoche angekündigt wird. — sch —

Dessau In die beiden Monate Februar und März fielen zunächst drei Kammermusik-Abende der Herren Mikorey, Otto, Wenzel, Weise und Matthiae. Wir hörten Ernst von Dohnanyis Streichquartett Des dur op. 15, Mozarts Streich-Quintett Nr. 4 D dur, zum zweiten Male in diesem Winter Paul Juons Klavierquintett Nr. 2, op. 50, Beethovens Streichquartett op. 59 Nr. 2, und Schuberts Klavier-Trio in B dur op. 99. Sie alle erfuhren durch die genannten Künstler eine wahrhaft gediegene Wiedergabe. Den Sologesang vertraten in den drei Abenden Frl. Marie Berg, Frl. Marcella Röseler mit drei neuen reizvollen Liedern für eine Singstimme mit Begleitung von Klavier und Klarinette von Wilhelm Freund und Rudolf Sollfrank. Als Novität erklang am 10. Februar F. Mikoreys neues H dur-Klaviertrio, das Mitte Dezember vorigen Jahres durch den Komponisten am Klavier und an den Streichinstrumenten durch Henri Marteau (Violine) sowie Georg Wille (Cello) gelegentlich eines Schweriner Hofkonzertes aus der Taufe gehoben worden war. Kerngesunde Musik in urwüchsiger Frische und Natürlichkeit ist es, die uns aus dem Trio entgegentönt. Klar und durchsichtig zeigt sich die knapp gehaltene äussere Form, und in ihren festumrissenen Grenzen entwickelt sich in feinster Gliederung ein kühn emporstrebender musikalischer Aufbau, eine künstlerische Architektonik wirkungsvoller Art. Nicht minder fesselt das Werk durch eine reiche Fülle schöner und tiefer musikalischer Gedanken. Die letzten drei Abonnementskonzerte brachten in vortrefflichem Gelingen Mozarts Titus-Ouverture, Wagners Faust-Ouverture, als Neuheit Rimsky-Korsakows „Scheherazade“, Beethovens erste Sinfonie, Wagners Rienzi-Ouverture, Bruckners V. Sinfonie und drei Stücke aus „Parsifal“ (das Vorspiel, die Wandlungsmusik des ersten Aufzuges und den Charfreitagszauber). Als Solisten wirkten die Budapester Altistin Ilona Durigo und Josef Szigeti-London, der Beethovens Violinkonzert und Lalos Sinfonie espagnole mit virtuoser Meisterschaft spielte.

Ernst Hamann

Königsberg i. Pr. Das sechste Künstlerkonzert brachte uns zwei Solistinnen. Frau Elly Ney (Klavier) spielte Brahms G moll-Ballade, F dur-Romanze, beide op. 118, und E dur-Rhapsodie op. 119; Schuberts F moll-Impromtu op. 90 No. 4; Chopins Fis dur-Nocturne op. 15 No. 2 und B moll-Scherzo op. 31. In alledem zeigte sie sich als eine musikalisch stark ausgeprägte Persönlichkeit — hierin liegt ihr Vorzug, aber auch ihre Gefahr — von bedeutender Technik und, individuell eben begründet, nicht immer einwandfreier Auffassung und Vortragsart. Das ist zu stürmisch, nicht geklärt genug. Das geht zuweilen soweit, dass selbst die sonst brillante Technik nicht immer ganz mit will. Gerade bei Chopin, den uns kürzlich an vier Abenden Koczalski mustergültig interpretierte, konnten wir deutlich, auch was ruhiger, zarter gehaltene Stellen betrifft, buchstäblich die „Eigenart“ dieser Pianistin erkennen. Hier und da zog sie es zu sehr in die Breite, dann wiederum kam sie in das Hasten. So eine Art musikalischer Wildfang von jugendlicher Laune und einem Quentchen zu viel künstlerischem — Selbstbewusstsein, wie das lebhafte Bewegen und Zurückwerfen des Kopfes verriet. Liszts Mephisto-Walzer als virtuoser Schluss- und Knalleffekt war als Komposition ganz verfehlt in der Wahl. Die Dame hätte doch lieber eins der klaren, durchsichtigen Stücke Liszts spielen sollen! — Frau Julia Hostater besitzt einen gesunden, angenehmen, volltönigen, ausgeglichenen und umfangreichen Mezzosopran. Sie singt mit warmem Empfinden, zeichnet textgemäss lebenswahr, inkliniert auch für das Neckische, Niedliche, Schalkhafte, vertritt aber bei alledem doch eher den Charakter des Ernsten. Man merkt Glätte, Abrundung; Sicherheit ohne Anstrengung. Die Dame sang Verschiedenes von Scarlatti, Haendel, Schumann, Brahms, Wolf, Duparc, Saint-Saëns und Debussy. Conrad Hausburg am Klavier begleitete vortrefflich.

Prof. Carl Friedberg gab im kleinen Saale der Stadthalle einen Klavier-Abend, der sich schliesslich bis zu einem Triumph steigerte. Das Interesse und die Begeisterung wuchs von Stück zu Stück und am Schluss wurde das zahlreiche Auditorium nicht

müde, den Virtuosen ungezählte Male hervorzurufen und ihm einige Zugaben abzuzwingen. Die Vorführung von Jul. Weismanns etwa 20 oder mehr Variationen über ein eigenes Thema vermittelte die Bekanntschaft mit einem trotz der Kürzung immer noch recht langen, aber fast durchweg interessanten Opus, bei dem dem Komponisten Brahmssche Art vorgeschwebt.

Leider oder glücklicherweise handelte es sich um ein recht kurzes Thema. Friedberg verfügt über eine gesunde, perlende, virtuose Technik, sein Anschlag ist überaus nüancereich, seine Auffassung wohldurchdacht, lebendig-stimmungsvoll, die mit Temperament Schwung und Plastik in die Gebilde bringt. Die Stimmführung tritt dabei sehr klar zutage.

Im sechsten Sinfonie-Konzert brachte Prof. Brode zur Erinnerung an Richard Wagners Todestag dessen „Siegfried-Idyll", das, als Komposition, im letzten Drittel, gegen den Schluss hin, einige den schönen Lokalton störende Fremdlinge enthält. Haydns D dur-Sinfonie (La chasse) als Schlussnummer war nach der Exkursion in fremde Gebiete neuerer zum Teil aufdringlicher Kunstrichtung eine erfrischende Rückkehr in die Heimatgefilde eigentlicher, verständlicher Tonsprache. Das erzeugt ein kindlich-frohes Lachen über das musikalische Ei des Kolumbus ungesuchter Einfachheit und Selbstverständlichkeit. Als Solist trat der hier bereits bekannte Violinist Jacques Thibaud auf. Er spielte Beethovens herrliches, kerngesundes D dur-Konzert op. 61 und J. S. Bachs E dur-Konzert und als Zugabe Bachs Präludium aus dessen C dur-Suite, dieses ohne Begleitung. Thibaud ist Virtuose hohen Ranges, hat eine saubere Intonation, sichere biegsame Bogenführung, seelenvolle Kantilene und brillante Technik. Unbeschadet der französischen Eleganz und Rundung, gab er Beethovens Konzert, auch Bach, so deutsch wieder, wie man es nur verlangen kann. Brode führte das Orchester trefflich zum Siege, auch in den schweren Solobegleitungen. — Der Lieder- und Rezitationsabend von Gerda Conrad hatte ein etwas bedenkliches Gepräge. Nur Harald Baumgarten und Frau Leonie Poppler, beide Mitglieder des Neuen Schauspielhauses, gaben durch ihre wirkungs- und eindrucksvollen Rezitationen nnd Vorlesungen dem Abend die eigentliche Würze. Die Veranstalterin, Fräulein Conrad, besitzt einen ausgiebigen, angenehmen Mezzosopran, vielleicht darf man sagen: Alt; aber bis jetzt ist das noch zum guten Teil — Zukunftsmusik. Die Dame muss noch fleissig studieren. Schon jetzt könnte sie aus ihrer Stimme mehr machen, aber ein Mangel an Temperament, wenigstens dessen Unterdrückung durch unzureichendes Selbstvertrauen, wobei ja das „Lampenfieber" mitspielen mag, lässt das bereits vorhandene nicht ganz zur Geltung kommen. Auch hatte sich die Dame u. a. in Liedern von Brahms und Strauss (Schubert konnte ja wohl kaum fehlen) zu hohe Aufgaben gestellt. Gerade bei den Gesangsolisten beiderlei Geschlechts ist, abgesehen von Stimme und Gemüt, die ganze Individualität von entscheidendem Einfluss, Physiognomie und Mienenspiel, besonders das Auge. Eine passende Auswahl der Vortragsstücke kann vielfach noch Erfolg sichern, wenn sie nicht nur stimmlich, sondern überhaupt „liegen". Frl. Conrad sang auch zwei Lieder von Paul Scheinpflug: „Neue Fahrt" und „Johannisfeuer", über die ich mich heute noch nicht äussern möchte. Scheinpflug begleitete sämtliche Soli mit guter Technik, vielfach aber zu stark. Vielleicht wollte er seine Schülerin dadurch zwingen, mehr aus sich herauszugehen. — Ein interessantes Konzert war das des Sängervereins, das seinem Dirigenten, Musikdirektor Carl Ninke, alle Ehre machte. Dieser Männerchor bildet einen recht ergiebigen Tonkörper schöner Stimmen, dessen Tenöre sich auch vortrefflich auf die Kopftöne verstehen. Die Tonmischung war entsprechendenfalls gut gesättigt. Ninke hatte dynamisch alles gut herausgefeilt. Das hatte alles Körper, Sinn und Bedeutung. Gesungen wurden Stücke verschiedensten Gepräges von Jos. Reiter, B. Wolfram, Reissiger, Schubert, Nebucka, A. Foerster und d'Albert; Karl Bleyles „Ein Harfenklang" mit Orchester und Altsolo, letzteres von der hiesigen Opernsängerin Fräulein Voigt, die später auch Berlioz Träumerei „Die Gefangene" sang. Sie hat sehr schöne Stimmittel und einen warmbeseelten Vortrag. Im „Harfenklang" hatte sie schliesslich allerdings kein Leichtes, auf dem Fortehöhepunkt der Macht des gesamten Tonkörpers krönend die Spitze zu bieten. Das Stadttheaterorchester unter Ninkes sicherer Leitung spielte allein von Berlioz die römische Karneval-Ouvertüre der Raffinerie dieses Instrumentationsvirtuosen angemessen und Paul Dukas' Scherzo „Der Zauberlehrling", ein Opus mit allen Merkmalen, Unarten und Verschwommenheiten moderner Harmonik, bei der die Angabe einer bestimmten Tonart mit Ausnahme des ersten und letzten Taktes eine Vorspiegelung falscher Tatsachen ist. Hierin, wie in den Begleitungen, leistete das Orchester gewohntermassen Vortreffliches. Dr. Günther Bobrik vom hiesigen Schauspielhaus rezitierte ergreifend Ernst v. Wildenbruchs „Hexenlied", zu dem das Orchester Max Schillings begleitende Musik spielte. Das war ein vielseitiges, interessantes Programm. — Frieda Jung, unsere bewährte ostpreussische Dichterin, gab einen Rezitations- und Vorleseabend, an dem sie nicht nur ihre tiefempfundenen, wehmütigen und in harmlosem, ungekünstelten Humor umherhüpfenden Geisteskinder vorführte, sondern auch ihre von ihrem Neffen Siegfried Jung in Musik gesetzten sangbaren Gedichte singen liess: Neun Sopranlieder, zwei Baritonlieder und ein Duett (Sopran-Bariton). Die Lieder zeugen von guter Erfindungsgabe, haben interessante, angemessene Begleitung, bewegen sich in altbewährten Geleisen gemütvoller Tonsprache und machen nur ausnahmsweise einen Exkurs in die uferlos-chaotische Harmonik der Modernen. Fräulein Käte Corandia sang sie mit schönem, wenn auch nicht grossem Sopran recht herzig und Herr Fritz Stegemann die seinigen mit tonreichem kompakten Bariton textgemäss ausdrucksvoll. Auch das Duett kam entsprechend zur Geltung. — Im siebenten Künstlerkonzert sang Frau Lula Mysz-Gmeiner Lieder von Brahms, Löwe, Andreae, Jos. Marx und Hugo Wolf. Sie ist eine Heroine nach Erscheinung und Stimme. Das Organ, ein Mezzosopran, ist umfangreich und überaus tonhaltig, kompakt aus dem Vollen und Ganzen geschnitten, von schönstem Wohllaut. Der Vortrag versenkt sich in die Feinheiten der Stücke und gestaltet sie zu dramatischer Verkörperung. All die verschiedenartigen Lokal-, Charakter- und Gemütstöne standen ihr zur Verfügung — kein Register menschlichen Empfindens ist ihr fremd und unzugänglich. Es klingt alles lebenswahr. Herr Eduard Behm begleitete sie vortrefflich auf dem Klavier.

Ein grosses Verdienst erwirbt sich die Philharmonie, Dirigent Prof. Max Brode, durch die Veranstaltung volkstümlicher Sinfoniekonzerte bei einem Eintrittsgeld von teils schon 20, 30 Pfennigen. Damit gerade nur „kleine" Leute diese gute Gelegenheit ausnützen und geniessen, findet kein öffentlicher Kartenverkauf statt, sondern nur Behörden, grössere Fabrik- und kaufmännische Betriebe und dergleichen mehr können Eintrittskarten für ihre bescheiden besoldeten Angestellten in grösserer Anzahl beziehen. Obzwar alles im Sonntagsstaat erscheint, merkt der Menschenkenner unschwer, dass der Prunksaal der Stadthalle diesmal nicht mit jenen gefüllt ist, die drei und vier Mark für einen Sitzplatz sich leisten können. Das Auditorium, ich sage es gewiss nicht in Missachtung, hat nun einmal unleugbar ein anderes, bescheideneres, populäreres Gepräge — fast ausnahmslos. Auch das Programm ist auf diesen Ton gestimmt. Dieses Mal — am 22. Februar, es war das 17. Konzert dieser Art — war instrumental nur ein Streichorchester vertreten, darunter einige junge Violinistinnen, zum Teil noch in Kinderschuhen. Sie mögen sich solcher Kollegialität mitten unter Musikern der Theaterkapelle gewiss freuen und geschmeichelt fühlen. Gespielt wurden volltönende, auch humor-angehauchte, einfach-volksverständliche herzige Gaben der alten, „unmodernen" Schule — wirklich gemütansprechende, Ohr und Herz befriedigende Musik von Händel, Tschaikowsky, Boccherini, Rubinstein und R. Fuchs. Der Königsberger Lehrergesangverein unter Conrad Hausburgs bewährter Leitung sang teils humoristische Chöre, auch Bearbeitungen von Volksliedern von Silcher, Gernsheim, Schumann und Berger. Die Hörer dankten für das Gebotene mit freudigem, lautem Beifall. Ich halte diese Veranstaltungen für einen wichtigen Kulturfaktor zur Hebung des Geschmackes, die mit der Musik beginnt und sich schliesslich auf den ganzen Menschen und das ganze Leben erstreckt. — Einige Tage später, am 25. Februar, gab der Philharmonische Verein zur Feier seines 75 jährigen Bestehens ein Konzert. Kein Wunder, dass das Dirigentenpult mit Blumen geschmückt war; denn an demselben Tage vollendete Prof. Brode sein 63. Lebensjahr. Wir gratulieren herzlichst — beiden! In der Hauptsache wurde hier dasselbe gespielt, wie in vorgenanntem volkstümlichen Konzert desselben Vereins — also, G moll-Konzert von Händel, Serenade op. 9 von R. Fuchs. Um ersteres machte sich Frl. Willenbücher als achtungswerte Violinsolistin verdient. Neu hinzu kam Wilh. Friedemann Bachs Sinfonia; hier gesellten sich dem Streichorchester auch die Bläser bei. Eine wesentliche Bereicherung der Vortragsreihe waren die Klaviervorträge von Frau Sophie Arnheim. Sie spielte J. S. Bachs „Konzert im italienischen Stil" und die G moll-Sonate von Schumann — klar, technisch, glatt und sicher und im Vortrag entsprechend gemütstief. — Manitto Klittard, ein Bassbariton, gab ein Konzert, dessen Programm er fast allein be-

stritt. Er sang daher viel und vielerlei von Leoncavallo, Massenet, Wagner, Schumann, Brahms, R. Strauss und H. Herrmann. Er nennt London seine Heimat und ist ein Schüler von Raimund von zur Mühlen. Sein Organ tendiert wohl mehr nach der Baritonseite hin, spricht ziemlich leicht an. Er ist ein noch sehr junger Mann. Sein zurückhaltendes Wesen kann weniger als vornehmes Selbstbewusstsein gedeutet werden, sondern ist eher auf Konto noch nicht genug heraustretender d. h. entwickelter Jugendlichkeit zu setzen. Daher wollen einem seine gehobeneren Akzente weniger als Herzensempfindung, als vielmehr als schülerhafte Verstandesmässigkeit erscheinen. Die Entwicklung zu kompakter Individualität des ganzen Menschen wird aus ihm. dies darf man wohl ziemlich gewiss vorhersagen, einen Sänger von Bedeutung machen. Da muss noch ein gut Teil mehr Fleisch und Blut lebendiger Plastik hineinkommen. Besonders das Lyrische muss noch mehr das Empfinden der eigenen Angelegenheit des Empfängers bezw. Spenders bekommen. Er wird es auch — wir hoffen. Unsere einheimische Klavierpädagogin, Frau Hollatz-Berner, spielte zuerst Schumanns Kreisleriana. Dieser Vorläufer von Brahms, was Klaviersatz und thematische Arbeit betrifft, ist ja eine interessante wertvolle Studie — aber für ein Konzert mit so vielen Gesangsnummern als instrumentale, füllende Minorität viel zu lang; dies wurde zu allermeist empfunden. Die Dame spielte technisch vortrefflich und durchsichtig in der Stimmführung bis auf etliche Stellen, die sie per Pedal verwischte. Einwandfrei, virtuos spielte sie mit einer bei dem schwächeren Geschlecht selteneren Kraft Schubert-Lißts Soirées de Vienne Nr. 8. Grossen Kunstgenuss bot das Klingler-Quartett mit Haydn und Beethoven.

Die hiesige Gesangspädagogin Paula Rabow-Wohlgemut gab einen Liederabend. Sie sang Volkslieder von Brahms, Kinderlieder von Adaïewsky, Edm. v. Strauß, van Rennes und Wintzer, Volkslieder (dänisch, kleinrussisch, deutsch) von Heinrich Reimann bearbeitet, und französische Bergerettes in Weckerlins Bearbeitung. Bescheiden hat sich die Dame das einfache, volkstümliche, kindliche Genre gewählt, das aber teilweise schwieriger ist, als man vielfach meint. Dazu das leichtblütig-prickelnde französische Genre, das in seiner schnellfüssigen Oberflächlichkeit in etwas verwandtschaftlicher Beziehung zur kindlichen Harmlosigkeit steht. Ich muss sagen, daß mir die Dame in den langsameren, ernsten, tiefergehenden Liedern bezw. Liedstellen besser gefiel in ihrer Vortragsart. Gerade hier erkannte ich auch die Intensivität, den gesunden Tongehalt ihres sympathischen Soprans. Das Neckische, Bewegliche usw. mag vielfach besser gefallen, schneller den Weg zu den Herzen der Hörer finden, den Erfolg mehr verbürgen. Die Dame mag Vorliebe hierfür haben und nach dieser Seite hin streben — individuell scheint sie mehr für die andere Seite prädestiniert. Dr. mus. J. H. Wallfisch

Nürnberg Das Hauptereignis der Konzertsaison bildete das Auftreten des neuen Chordirektors vom Lehrergesangverein Heinrich Laber. Nach den ersten Taktschlägen war man sich bewusst, dass man es hier mit einem ausgesprochenen Dirigententalent zu tun hat; denn Laber versteht vortrefflich Orchester und Chor ganz und gar seiner Auffassung und Auslegung des Tonwerkes dienstbar zu machen. Auch wer seiner Ausdeutung von R. Straussens „Tod und Verklärung" nicht in allen Punkten zustimmen konnte, war doch aufs angenehmste überrascht durch die feine Ausarbeitung aller Details und die suggestive Macht, welche er auf das Orchester ausübte. Labers Vorgänger Carl Hirsch hat den Chor zu bedeutender Höhe in technischer wie klanglicher Hinsicht emporgehoben, das Stimmenmaterial ist vorzüglich und der Wille zum Lernen und Weiterstreben auf eingeschlagener Bahn seitens der Mitglieder der beste. Vielversprechend war das, was im ersten von Laber geleiteten Konzerte der gemischte Chor mit der Wiedergabe der „Nänie" von Brahms, „Mignons Beisetzung" von Bleyle und der Männerchor in Regers „Weihe der Nacht" leistete. Die seit der Aufführung der Missa solemnis beim Sopran eingerissene zu grelle Tongebung im Fortissimo wird sich wohl bald wieder abschleifen.

Im Verein für klassischen Chorgesang fand unter Hans Dorners zielbewusster Leitung eine würdige Gedächtnisfeier für den Prinzregenten Luitpold von Bayern statt mit der Aufführung des „Schicksalsliedes" und des „Deutschen Requiems" von Brahms, in welch letzterem sich Thekla Bruckwilder-Rockstroh (Brüssel) und Hofopernsänger Geisse-Winkel (Wiesbaden) als Solisten stilvoll in den Rahmen des vorzüglich einstudierten und mit Begeisterung seinem Führer folgenden Chors einfügten. Die Aufführung dieser beiden Perlen Brahmsscher Kunst, zwischen welchen ein von Jos. Rauscher verfasster Prolog gesprochen wurde, war eine Glanzleistung des Vereins. Möchte nur Dorner künftig dem orchestralen Teil eine gleich liebevolle Durcharbeitung bis ins kleinste Detail, namentlich auch nach der klanglichen Seite hin, angedeihen lassen!

In den drei Konzerten des Philharmonischen Vereins brachte Kapellmeister Wilhelm Bruch an grösseren Orchesterwerken neben Beethovens 6. und Brahmsens 2. Symphonie die interessante Ouverture-Fantasie „Romeo und Julia" von Tschaikowsky und in subtiler Herausarbeitung Mozarts entzückende Serenade in D dur. Zwei Gesangssterne der Berliner Hofoper traten als Solisten auf: Walther Kirchhoff und Erna Denera, welche beide durch den Glanz ihrer Stimmittel und den empfindungsvollen warmen Vortrag die Sympathie des Publikums erwarben. Ihre sich durch Wärme und edle Auffassung auszeichnenden Liedervorträge wurden durch des Pianisten Georg Blum schmiegsame Begleitung noch gehoben. Als Violinkünstler von grosser Meisterschaft lernte man das Künstlerehepaar Alexander und Lili Petschnikoff kennen. Professor Petschnikoff spielte mit Bravour, die leider die virtuose Seite zu stark betonende Konzert-Suite op. 28 von Tanéjew und darauf, die Primgeige mit der Viola vertauschend, mit seiner Gattin Mozarts Symphonie concertante. Die Reinheit und Ausgeglichenheit des Zusammenspiels war ideal zu nennen, so dass dieses in Wohllaut getauchte Werk in strahlender Schönheit erstand.

Zur Erinnerung an den 100. Geburtstag des Meisters gestaltete Kapellmeister Bruch das erste Konzert des Orchestervereins zu einer Richard-Wagner-Feier. Eine wundervolle Wiedergabe erfuhren insbesondere die Venusbergszene aus „Tannhäuser", sowie Vorspiel und Liebestod aus „Tristan". Der rührige Dirigent machte sich auch in den erfreulicherweise recht gut besuchten Volkskonzerten dadurch sehr verdient, dass er schwierigere Tonwerke einem grösserem Publikum um billigeren Preis zugänglich machte. An Symphonien wurden vorgeführt die 1. und 9. von Beethoven (letztere allerdings ohne Schlussatz), die 1. von Schumann, die 2. von Brahms und die Abschiedssymphonie von Haydn, dann neben einer Reihe symphonischer Dichtungen von Liszt auch „Don Juan" und „Tod und Verklärung" von R. Strauss. Als Neuheit erschien auf dem Programm Tremisots Ouverture zu „Pyramus und Thisbe", sowie die in der Erfindung wenig Originelles, aber an polyphoner Arbeit viel Reizvolles bietende Maurische Rhapsodie von Humperdinck. Von den in diesen Konzerten auftretenden Pianisten tat sich Hermann Klum (München) als vorzüglicher Mozart-Interpret hervor; technisch weit vorgeschritten und gut musikalisch veranlagt erwiesen sich Lydia Hoffmann (Berlin) mit Brahmsens B dur-Konzert und Maria Levinskaja (Petersburg) mit dem Es dur-Konzert von Liszt; Fred. Morley (München) verblüffte im Rubinsteinschen D moll-Konzert durch die Kraft seines Anschlages, liess aber musikalische Empfindung vermissen. Die Violinspielerin Gertrud Schuster-Woldan (München) erfreute durch warmen, weichen und zu Herzen dringenden Geigenton, welcher im Verein mit ihrer gesunden Musikalität das Mendelssohn-Konzert prächtig erstehen liess. Rühmend muss auch die für das philharmonische Orchester neu engagierte Harfenkünstlerin Steffi Goldner erwähnt werden, welche in ihren Solovorträgen ebenso virtuose technische Beherrschung ihres Instrumentes als mit der Wahl der Stücke gediegenen musikalischen Geschmack offenbarte. Auf vokalem Gebiet lässt der Tenor Carl Fischer-Niemann (New-York) bei ernstem weiterem Studium noch Bedeutendes erwarten, da sein Stimmaterial glänzend ist. Ella Becht (Freiburg i. B.) und Margarete Küller (Berlin) traten mit Liedern von Schubert, und Brahms erfolgreich an die Öffentlichkeit.

Von Hermann Zilcher vortrefflich begleitet, gab nach längerem Fernbleiben von hier Ludwig Wüllner wieder einen genussreichen Liederabend. Seine staunenerregende, aus tiefstem Innern kommende und den Zuhörer mit fortreissende Vortragskunst feierte namentlich in Wildenbruchs „Hexenlied" einen grossartigen Triumph.

Über die kammermusikalischen Veranstaltungen des Privatmusikvereins kann leider nicht mehr berichtet werden, da die Vorstandschaft den Wechsel in der Berichterstattung dazu benutzte, Referentenkarten für die Zukunft zu verweigern wegen „Platzmangel", trotzdem ein vollständig ausverkaufter Saal zu den grössten Seltenheiten gehört.

Prof. Adolf Wildbrett

Osnabrück Der erste Kammermusikabend unseres Musikvereins bot entgegen den bisherigen Gepflogenheiten nicht eine Quartett- oder Triovereinigung, sondern diesmal

schenkten uns 2 namhafte und hier sehr beliebte Künstler, Frl. Agnes Leidhecker und Professor Jos. Pembaur, ihre über alles Lob erhabenen Gaben. Agnes Leidhecker sang mit ihrer herrlichen Altstimme Lieder von Beethoven und Brahms, denen der Abend überhaupt gewidmet war; Pembaur glänzte durch virtuoses und seelenvolles Spiel in Beethovens Dmoll-Sonate und in der Brahms'schen Rhapsodie sowie durch die überaus fein ausgeführte Begleitung der gebotenen Lieder. Reicher Beifall lohnte beide Künstler.

Zum Totensonntage gab Paul Oeser ein sehr beachtenswertes Kirchenkonzert in St. Marien, das ein dem Charakter des Tages entsprechendes Programm bot. Auch der Kirchenchor bot Vorzügliches in Chören von Rohde, Cherubini und Mendelssohn. Als Solisten wirkten vorteilhaft mit Dodo Kugler (Hannover) und Fr. Dettmer von hier.

Unser Lehrergesangverein hatte unter Karl Hasses künstlerischer Leitung zum 1. Male ein Volkskonzert in den Sälen der Stadthalle veranstaltet, das sich solch mächtigen Besuchs und starken Eindrucks zu erfreuen hatte, dass der Verein unbedingt weitere derartige Konzerte geben muss. Er folgte damit dem Beispiele verschiedener Lehrergesangvereine in den Großstädten, für geringes Eintrittsgeld gute Männerchöre in tadelloser Aufführung weiten Kreisen der Bevölkerung zugänglich zu machen, ein Bestreben, das nur zu loben ist und das den neueren Bestrebungen für Volksbildung, Bekämpfung der Schundlitteratur etc. dienen will. Das Konzert brachte Männerchöre alter und neuer Zeit von Schubert, Mendelssohn, d'Albert, Hegar u. a., die meisterhaft zum Vortrag kamen. Karl Hasse bot zwischen den Liedern noch einige Klaviersoli von Mozart, Schumann und Mendelssohn als angenehme Abwechslung im Programm.

Waren im 1. Orchesterkonzert unseres Musikvereins die Wiener Altmeister Beethoven, Haydn und Mozart zu Wort gekommen, so liess im letzten Vereinskonzert Karl Hasse Komponisten der Gegenwart zu uns reden. Das „Heldenleben" fand den meisten Anklang bei den Hörern. Der Danziger Geiger Henry Prins spielte das Violinkonzert von M. von Schillings (op. 25), und zeigte sich dabei als ein Geiger von brillanter Technik und verständnisvollem Spiel, der sehr gefiel und reichen Beifall erntete. Auch Karl Hasse empfing den Dank des Publikums durch mehrmaligen Hervorruf.

H. Hoffmeister

Wien Einen Genuss eigner Art bot der tschechische Harfenvirtuose Václav Klička in seinem am 20. Februar veranstalteten Konzert. Er beherrscht das Instrument, in Technik und Ton mit vollendeter Meisterschaft, was besonders in der sinfonischen Dichtung „Moldau" von Smetana-Trneček zum Ausdruck kam. Der k. k. Hofopernsänger Franz Pácal, der die Mitwirkung übernommen hatte, heimste viele Ehren ein, obgleich seine Stimme nicht mehr in vollem Glanze ist.

Am 6. März veranstalteten Jenny Jolan, Walter Simlinger (beide Gesang) und der Violoncellist Fritz Uhl ein Konzert im Josefsaale. Simlinger, der über einen ganz schönen Bariton verfügt, gehört noch nicht auf das Konzertpodium. Besser war entschieden Frl. Jolan, obwohl auch sie noch viel lernen muss, bis von künstlerischer Reife gesprochen werden kann. Die beste Leistung des Abends bot Fritz Uhl, welcher unter anderem den ersten Satz der Sonate für Violoncello und Klavier op. 6 von R. Strauss, verständnisvoll unterstützt von H. A. Dorfmeister, mit guter Technik und schönem Ton ausdrucksvoll spielte.

Wie alljährlich, so gab auch heuer der Tonkünstlerverein einen öffentlichen Abend, welcher dem in Wien als Gastdirigenten anwesenden P. Scheinpflug gewidmet war. Zur Aufführung gelangten: Sonate Fdur für Violine und Klavier, 7 Lieder und ein Streichquartett. Die Wiedergabe dieser Kompositionen durch Frl. Meissner und die Herren Széll, Berla, Gans, Rieger, Hons und Pollmann war ausgezeichnet; wenn trotzdem die Zuhörer nicht warm wurden, so ist der Grund wohl darin zu suchen, dass die gebotenen Werke der Innerlichkeit entbehren.

Frl. Irma Puchberger versteht es, ihren Liederabenden einen stets interessanten Charakter zu verleihen, indem sie mit Vorliebe solche Lieder wählt die man auf Programmen anderer selten oder garnicht sieht, z. B. Schuberts Geheimnis oder Weihnachtsschnee von Grieg. Von den Liedern lebender Wiener Komponisten seien die vier Gesänge ihres feinfühligen Begleiters Ludwig Kaiser („Ich lieb' es", „Wenn du zauderst", „Der Kranke im Garten" und „Frühling") sowie „Es ist ein Stern gefallen" von Kamillo Horn und Weingartners „Es kommt der Schmerz gegangen" als besonders schön hervorgehoben.

Am 26. April gab Dr. Rudolf Réti ein modernes Kammer-Konzert und erwies sich dabei als guter Interpret moderner Klaviermusik. Mit Ausnahme von Konrad Ansorge, der mit seiner prächtigen Sonate Nr. 3 Adur vertreten war, bestand das Programm aus den jüngsten Wienern: Schönberg, Kodaly, Wellesz und Réti. Wenn wir darauf hinweisen, dass diese Komponisten Schönbergianer sind, ist wohl alles gesagt. Eine Ausnahme bildeten die von Ed. Gärtner gesungenen Lieder von Walther Klein. Die Lieder sind modern gehalten und stecken voll guter Gedanken. Besonders wirkte „glückliche Fahrt".

Gustav Grube

Noten am Rande

Der Sohn Mozarts. In der „Hilfe" berichtet P. Zschorlich über einen Vortrag, den Dr. Werner Wolffheim in der „Berliner Mozartgemeinde" über Franz Xaver Amadeus Mozart, den Sohn von Wolfgang Amadeus, gehalten hat: Franz Xaver ist als siebentes und letztes Kind Mozarts am 26. Juli 1791 geboren. Von der Mutter teils verhätschelt, teils vernachlässigt, wurde bereits das fünfjährige Bübchen dazu gedrillt, auf einem Tische stehend ein Lied des Vaters vor den Leuten zu singen. Die Mutter wird es wohl auch gewesen sein, die in reklamesüchtiger Absicht die Vornamen Franz Xaver Amadeus in Wolfgang Amadeus umfälschte. Wenigstens steht so viel fest, dass der vierzehnjährige Junge, als er sein erstes Konzert in Wien gab, sich bereits Wolfgang Amadeus Mozart nannte. Obwohl sein erstes Konzert 1700 Gulden eingebracht hat, scheint er doch nur bedingte Erfolge erzielt zu haben, denn er konzertierte zunächst nicht viel öffentlich, sondern liess sich mehr auf den Soiréen des polnischen Adels hören. Der junge Mozart siedelte sich dann in Lemberg an, wo er Musikunterricht gab, verlebte die letzten Jahre in der Kaiserstadt und starb im Jahre 1844 in Karlsbad, wo er eine Kur gebrauchte. Sein Klavierspiel wird gelobt, doch mit Einschränkungen. So hielt ihm die zeitgenössische Kritik vor, dass er das Tempo willkürlich wechsele und dass er keine drei Takte hintereinander im gleichen Zeitmass spielen könne. Soviel ist sicher, dass er gegen den neuen Klavierstil mit seinen anders gearteten Anforderungen nicht aufkam. Er blieb der Spinettmethode treu und zerbrach sich nicht den Kopf über die Probleme, die sich aus der technischen Vervollkommnung des Klaviers ergeben hatten. Auch als Komponist erlangte er keine Bedeutung, obwohl er seine beiden Klavierkonzerte selber oft genug vortrug. Es ist leicht erklärlich, dass dieser Mann, der nicht nur in, sondern auch von der Vergangenheit lebte, den neuen Grössen, die heraufkamen, verständnislos, um nicht zu sagen: ratlos gegenüberstand. Beethoven, Schubert und Weber blieben ihm zeitlebens fremd. Seine Bildung war überhaupt sehr beschränkt. Auf seiner europäischen Konzertreise in den Jahren 1819 bis 1821 führte er ein Tagebuch. Die vorhandenen Aufzeichnungen sprechen freilich durchaus nicht zu seinen Gunsten, und es berührt seltsam, wenn er ganz offen erklärt, das er ein gutes Souper der besten Musik vorziehe. Bei seiner Konzerttätigkeit interessieren ihn nur die Einnahmen. Er gibt wiederholt zu, dass das Publikum in seine Konzerte gehe, nur um den echten Sohn des berühmten Mozart zu sehen. Er bekennt auch, dass er es dem grossen Namen seines verstorbenen Vaters verdanke, wenn er frühzeitig einen Verleger für seine Kompositionen gefunden habe, und wenn ihm eines Tages eine Kapellmeisterstellung am Mannheimer Hoftheater angeboten wurde, so galt auch diese Berufung wohl in erster Linie seinem Namen, von dem man sich Zugkraft versprach. Was dieses Tagebuch, das heute noch unter Verschluss im Archiv liegt, interessant und einigermassen wertvoll macht, ist die Tatsache, dass es eine Fülle von Bemerkungen über berühmte und bekannte Zeitgenossen, insbesondere auf literarischem und musikalischem Gebiet enthält. Zwar sind die Urteile oft recht oberflächlich, und eine gewisse Anmassung ist ebensowenig zu verkennen als eine Gehässigkeit erfolgreicheren Kollegen gegenüber. Aber es wäre doch sehr zu begrüssen, wenn sich ein Verlag zur Veröffentlichung dieser Tagebuchblätter, sei es auch nur in einer Auswahl, entschliessen wollte. — Anders und liebevoller spricht Johann Peter Lyser über Mozarts Sohn in „Zweier Meister Söhne", neuerdings wieder veröffentlicht in Lysers „Musikalischen Novellen", herausgegeben mit Vorwort und Anmerkungen von Ludwig Frankenstein (Hausbücher-Verlag Hans Schnippel, Berlin-Wilmersdorf, 1913. Die Schriftleitung).

Agnese Schebest. Die Theatergeschichte verzeichnete für den Februar ein bemerkenswertes Datum, den 100. Geburtstag Agnese Schebests, der einst hochgefeierten Sängerin und späteren Gattin David Friedrich Strauss', deren Bühnenruhm in den dreissiger Jahren des verflossenen Jahrhunderts nur vom Glanze einer Wilhelmine Schröder-Devrient überstrahlt worden ist. Zwar gehen über Jahr und Tag ihrer Geburt die überlieferten Urkunden auseinander, Agnese Schebest selbst nennt in ihrer Lebensbeschreibung den 15. August 1813, die meisten ihrer verlässlichen Biographen aber sagen, sie sei am 15. Februar des gleichen Jahres in Wien als Tochter tschechischer Eltern geboren. Der Theresienstadter Schulmeister Langer, der ihre musikalischen Anlagen zuerst entdeckte, empfahl Agnese seinem Schwager, dem Dresdner Gesangsmeister Johann Miksch, in dessen berühmter italienischer Schule sie gleich der Schröder-Devrient ihre vorzügliche gesangliche Ausbildung empfing, während Madame Werdy (als Madame Voss ehedem der Liebling der Weimarer unter Goethes Theaterleitung) ihre Lehrerin in der Schauspielkunst wurde. Ihr erster theatralischer Versuch auf den Brettern der Dresdner Hofbühne galt dem Benjamin in Méhuls Joseph und seine Brüder. Bei ihrem reichen darstellerischen Talent fand sie bald auch im Schauspiel Beschäftigung und spielte mit Erfolg die Natalie in Kleists Prinzen von Homburg und die Thekla im Wallenstein. In den Jahren 1832—36 war Agnese Schebest Mitglied der Pester Oper. Neben Eglantine, Donna Elvira und Fidelio umfaßte ihr vielseitiger Rollenplan hier namentlich die Opern der Neuitaliener Bellini und Rossini. Mit Vorliebe sang sie Helden im Sopranton, wie den Arsace in Rossinis Semiramis, den Tancred (Rossini), Sextus (Mozarts Titus) und schreckte sogar vor dem gewagten Versuche nicht zurück, in Stuttgart im Januar 1837 als Othello in Rossinis gleichnamiger Oper aufzutreten. Ihre höchsten Triumphe aber feierte sie als Romeo in Bellinis Oper. Aus dieser heroischen Eigenart der Sängerin, vor der ein Breslauer Kritiker gelegentlich ihrer Norma urteilte, die Schröder-Devrient singe eine glühende, die Schebest eine flammenwirbelnde Leidenschaft, erklären sich auch die grossen Erfolge, die sie mit Cherubinis Medea erfand. In seinen Denkwürdigkeiten der kurfürstlichen und königlichen Hofmusik in Dresden rühmt Hieronymus Mannstein die Schebest als eine der grössten Sängerinnen und Darstellerinnen Europas. Schon 1842 nahm die Künstlerin in Karlsruhe Abschied von der Bühne, um D. Fr. Strauss, dem berühmten Verfasser des Leben Jesu, die Hand zum Ehebunde zu reichen, eine Vermählung, die Justinus Kerner durch ein sinniges Hochzeitsgedicht feierte, dessen hoffnungsvolle Prophezeiungen sich freilich nicht erfüllten, denn diese unglückliche Ehe wurde nach kurzer Dauer wieder geschieden. Ihren Lebensabend verbrachte Agnese Schebest als Gesangslehrerin in Stuttgart, wo sie am 22. Dezember 1869 starb. Eine Selbstbiographie von ihrer Hand ist unter dem Titel: Aus dem Leben einer Künstlerin (Stuttgart 1857) erschienen.

Die beliebtesten Opern. Eine interessante Statistik aus dem Bühnenleben des Spieljahres 1911/12 bietet das kürzlich bei Österheld & Ko., (Berlin W. 15), erschienene Register des Deutschen Bühnen-Spielplans, der mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins herausgegeben wird. Das Register zählt 704 Ortschaften mit 884 Bühnen auf, 330 Bühnen mit ganzjähriger Spielzeit. Den bei weitem grössten Raum beansprucht natürlich das Schauspiel, aber auch die Oper ist gegen die Vorjahre erheblich gewachsen. Die 210 Werke mit ihren 106 Komponisten geben davon ein Bild. Einzelheiten werden interessieren. So hat Gluck entschieden an Beliebtheit gewonnen. Die 22 Aufführungen, die sich auf 5 Werke im Vorjahre verteilten, sind auf 57 gestiegen. Adams Postillion ist gesunken, sein König für einen Tag aber von 12 auf 94 gestiegen. Andere ältere Komponisten bleiben sich ziemlich gleich. Fidelio zum Beispiel ist nur um 4 Aufführungen herabgegangen, Gounods Margarethe von 208 auf 203. Mozart hat es auf 573, Lortzing auf 763, Verdi auf 910, und Wagner gar auf 1986 Aufführungen gebracht. Dass der Lohengrin mit 394 hervorragt, ist erklärlich, aber auch minder beliebte Werke wie Rheingold und Götterdämmerung sind um je 10 etwa gestiegen. Von den Neueren ist an erster Stelle Richard Strauss zu nennen. Salome ist gesunken, Elektra gleichgeblieben, dagegen ist der Rosenkavalier von 228 auf 526 gestiegen. Bedeutend vorgeschritten ist auch Alfred Kaisers Stella maris. Auf gleicher Höhe hält sich d'Albert. Seine neue Oper Die verschenkte Frau ist auf dem Plan erschienen, um mit Julius Bittners Bergsee, Kienzls Kuhreigen, Maukes Fanfreluche und Neitzels Barbarina um den Vorzug zu streiten. Dass sie auf dem Kampfplatz ganz neue Kämpfer fanden in Schreker mit dem Fernen Klang und Waltershausens Oberst Chabert, ist nicht vorteilhaft für sie gewesen. Die meisten unterlagen, und nur der Kuhreigen vermochte es mit dem Oberst aufzunehmen. Beide scheinen — auch von Stella maris lässt sich das hauptsächlich nach den letzten Neuannahmen prophezeien — unter die Riesen heranzuwachsen und sich der grossen Garde einzureihen: Tiefland (309), Lohengrin (394), Carmen (426) und Rosenkavalier (mit 526 Aufführungen).

Neues von Schumann. Ein unveröffentlichtes Manuskript von Robert Schumann: ein kurzes Lehrburch des Kontrapunkts und der Fuge ist kürzlich gefunden worden. Das Manuskript trägt auf der ersten Seite die von Schumann geschriebene Bemerkung: „Nicht zur Veröffentlichung bestimmt. R. Sch.“ Entstanden ist das Werkchen zum Teil im Jahre 1847, zum andern Teil im Jahre 1848. Auf dem zweiten Blatte des Manuskriptes findet sich die Datierung; „1. Stunde den 18. November 1848,“ am Schlusse „den 21. September 1848 mit Ritter beendigt.“ Dieses Lehrbuch Schumanns, das in 98 Paragraphen ausgearbeitet ist, bildet einen neuen Beweis für die durch viele andere Zeugnisse belegte, rastlose Selbsterziehung des Meisters, der sich hier in nicht mehr jugendlichem Alter und schon auf dem Höhepunkte seines Ruhmes noch dem eingehenden Studium des Kontrapunktes widmete. Die Veranlassung zu dieser Arbeit, die sich nunmehr im Zwickauer Schumann-Museum befindet, dürfte in dem theoretischen Unterricht zu suchen sein, den er um die Zeit der Entstehung des Buches seinem Schüler C. G. Ritter widmete.

Ein Weltkatalog der Melodien. Eine Riesenaufgabe, deren Bewältigung wohl ans Unmögliche grenzen dürfte, hat der Bostoner Musikprofessor Leo R. Lewis unternommen. Wie er auf dem Musiklehrerkongress in Poughkeepsie (Neuyork) erklärte, will er einen Katalog „sämtlicher existierenden Melodien, mögen es nun Volks- oder Kunstlieder, geistliche Gesänge, Opernarien oder sinfonische Themen sein,“ anlegen, mit einer genauen Festlegung jeder Melodie. Er erklärte: „Einen Plan, wie meine Idee in die Wirklichkeit umgesetzt werden kann, habe ich bereits vor vielen Jahren ausgearbeitet und bin schon ein gut Stück vorwärts gekommen. Ich begann mit den geistlichen Gesängen, und ich glaube, ich habe sie alle in ihren verschiedenartigsten Variationen in meinem Katalog, soweit ich sie erreichen konnte. (!) Mit Unterstützung einiger weniger, aber geübter Mitarbeiter habe ich bereits 45000 geistliche Melodien zu Papier gebracht. Ich ging dann zu andern Liedern ernsterer Art über und brachte die Zahl der registrierten Nummern auf 80000.“ Lewis wendet sich an die Öffentlichkeit, „mit der Hoffnung, dass der Weg gefunden werden wird, um alle Melodien zu katalogisieren, die noch irgendwo in Bibliotheken schlummern.“

Forschungen zur Geschichte des geistlichen Volksliedes in Schlesien. Interessante Feststellungen zur Geschichte des geistlichen Volksliedes in Schlesien sind Dr. J. Klapper in Breslau gelungen. Klapper hat das Wesen, die Entstehung und die Quellen der geistlichen Lyrik in Schlesien eifrig studiert und dabei manchen Fund gemacht, der geeignet ist, neues Licht auf dieses Forschungsgebiet zu werfen. Das älteste lyrische Produkt der deutschen Sprache in Schlesien ist eine Art Marienpsalter, der sich in einer Handschrift aus dem Trebnitzer Kloster befindet. Das Lied umfasst 25 Strophen und gehört der mittelhochdeutschen Blütezeit an. Besonders interessant ist eine Gruppe von Liedern, die nur religiöse Volkslieder ohne Beziehung zur Kirche gewesen sind: die „Rufe“ oder „Leise“. Von diesen Liedern hat eines: „Maria, Mutter, reine Maid, all unsere Not sei Dir gekleit“ eine wichtige Rolle gespielt, denn mit ihm stürmten im Jahre 1278 die deutschen Krieger auf dem Marchfelde gegen Ottokar. Die Kirche stand im allgemeinen nicht günstig zum Volkslied, trotzdem liess sie vereinzelte Strophen zu, in denen alte Kirchenhymnen übersetzt waren oder die Vorgänge aus dem neuen Testament behandelten. Diese Lieder wurden von dem Volk vor der Predigt gesungen. Im fünfzehnten Jahrhundert beginnt eine neue Periode, die von den religiösen Strömungen in Böhmen beeinflusst wird. Neben der lateinischen Liturgie wird die Privatandacht mehr als früher gepflegt, und es entstehen rhythmische Gebete in lateinischer Sprache, die übersetzt werden. Namentlich in den Nonnenklöstern wurden viele lateinische Hymnen ins Deutsche übertragen. Dazu kamen Lieder anderer Art, die einen deutlichen lustigen Rhythmus haben. Lateinische und deutsche Verse wechseln in ihnen ab, der lateinische Text wurde gesprochen, der deutsche gesungen. Anfang des sechzehnten

Jahrhunderts wurde das weltliche Lied geradezu die Quelle für das geistliche. Alle möglichen Lieder, Soldaten-, Studenten- und Müllerlieder wurden in geistliche Lieder umgedichtet. Erwähnenswert aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts ist ein Blatt, das nach Heinrichau gelangte und dort von einem Mönch in einer Handschrift eingeheftet wurde. Dieses Blatt umfasst drei sehr schöne Lieder, in denen mit ergreifendem Ernst von der Vergänglichkeit alles Irdischen die Rede ist. Viele der alten Kirchenlieder sind noch heute verbreitet, besonders in der Grafschaft Glatz und hier vornehmlich in den Dörfern werden heute mit Vorliebe deutsche Kirchenlieder gesungen.

Robert Schumann über Hebbels „Genoveva". Bekanntlich hat Robert Schumann für seine Oper Genoveva die Hebbelsche Dichtung mitbenutzt. Die beiden Männer verband eine ungetrübte Freundschaft, deren Zeugnis eine Reihe schöner Briefe sind. Auch hat Schumann einige der bekanntesten Gedichte Hebbels, wie das Nachtlied und den Heideknaben, komponiert und Hebbel hat dem Komponisten sein kleines Drama Michelangelo gewidmet. In einem Brief (Dresden den 14. Mai 1847) äussert sich Schumann folgendermassen über die Genoveva Hebbels: „Nach dem Lesen Ihrer Genoveva beschäftigt mich wie die Dichtung selbst, so auch der Gedanke, welch herrlicher Stoff sie für den Musiker sei. Je öfter ich die Tragödie las, die ihresgleichen sucht, je musikalisch-lebendiger gestaltete sich die Poesie in mir. Endlich beriet ich mich mit einem hier lebenden poetisch begabten Mann und, von der ausserordentlichen Schönheit der Dichtung ergriffen, ging er schnell auf meinen Wunsch ein, sie mir zu einem Operngedicht nach besten Kräften umbilden zu wollen. . . . Einstweilen las ich auch Judith. So steht es doch noch nicht so schlimm um die Welt! Wo solche Genoveva- und Judith-Dichter noch leben, da sind wir noch lange nicht am Ende."

Kreuz und Quer

Berlin. Am 4. Mai feierte der als Virtuose wie als Lehrer gleich hervorragende Geiger Professor Florian Zajic seinen 60. Geburtstag. Zajic ist Böhme, kam aber schon mit 17 Jahren als Konzertmeister nach Deutschland, und nach erfolgreichem Wirken in Augsburg, Mannheim, Strassburg und Hamburg nach Berlin, von wo aus er neben seinen hiesigen Singakademie-Konzerten grosse Reisen unternahm. Als künstlerischer Leiter der Sonntagskonzerte des Schillertheaters hat er sich ein besonderes Verdienst um die Pflege der Kammermusik in Berlin erworben.

— Nach Schluss des Bach-Beethoven-Brahms-Festes in Berlin traten die Mitglieder des Philharmonischen Orchesters zusammen mit der Singakademie eine Italienfahrt an. Die Singakademie veranstaltet in Mailand, Bologna und Turin je zwei Konzerte, und zwar wird am ersten Abend das Deutsche Requiem von Brahms und die Johannes-Passion, am zweiten Abend die Matthäus-Passion von Bach aufgeführt werden.

— Im nächsten Frühjahr veranstaltet das Konzert-Bureau Emil Gutmann in Berlin ein Bruckner-Fest, dessen Programm neben den bedeutendsten Schöpfungen des österreichischen Komponisten auch eine Anzahl von Orchester- und Chorwerken von Hugo Wolf enthalten wird.

— Der Berliner Tonkünstlerverein hat seine über 14000 Bände starke Bibliothek seit November 1908 als Volksbibliothek in den Dienst der Allgemeinheit gestellt. Im letzten Jahre fanden 6394 Ausleihungen statt. Mit einem weiteren Bibliotheksbestand von 2000 Nummern hat der Verein am 1. Oktober 1912 eine Zweiganstalt seiner Volksmusikbibliothek in Charlottenburg ins Leben gerufen. Die Zahl der Ausleihungen daselbst betrug im ersten Vierteljahr bereits 2279.

Braunschweig. Herr v. Frankenberg hat sein Amt als Intendant des Hoftheaters niedergelegt.

Cöln a. Rh. Das Programm für das 89. Niederrheinische Musikfest, welches im Cölner Opernhause am 8., 9. und 10. Juni stattfindet, lautet: Erster Tag: Bach: Sanctus aus der Hmoll-Messe; Mendelssohn: Violinkonzert Emoll (Hubermann); G. Mahler: achte Sinfonie. Zweiter Tag: Werke von Beethoven, darunter Klavierkonzert Esdur (d'Albert) und neunte Sinfonie. Dritter Tag: Chor und Orchesterwerke von Brahms und Wagner. Mitwirkende Chöre sind: der Gürzenich-Konzertchor, der Aachener Städtische Gesangverein und der Kinderchor des Domchors in einer Gesamtstärke von etwa tausend Sängern. Das Orchester wird von dem Gürzenich-Orchester und Mitgliedern des Aachener Städtischen Orchesters gebildet. Die Leitung hat Generalmusikdirektor Steinbach.

Dorpat. Der Dorpater Studentenverein sammelt seit Jahren estnische Volksweisen. Es soll der bereits recht umfangreichen handschriftlichen Sammlung noch eine Sammlung der Lieder in Phonogrammen angegliedert werden.

Dresden. Professor Albert Kluge feierte am 1. Mai seine 25jährige Lehrtätigkeit am Königlichen Konservatorium. Am Konservatorium unterrichtet er in Theorie, Klavier und Zusammengesang. 1890 übernahm er die Leitung der obersten Chorklasse; 1893 wurde er Dirigent des Dresdner Orpheus; 1909 trat er in den Direktionsrat des Königlichen Konservatoriums. Als Komponist von Chören hat er sich bekannt gemacht, auch schrieb er eine Oper: „Heros Hochzeit".

Duisburg. Paul Tödten, der bekannte rheinische Konzerttenorist, sang im März in 7 Städten des Rheinlandes und errang überall ausgezeichnete Erfolge, namentlich in Bonn (Missa solemnis), Mainz (Jahreszeiten), und Wiesbaden (Magnificat.

Düsseldorf. Die von Mitgliedern des Städtischen Orchesters neu begründete Düsseldorfer Bläservereinigung für Kammermusik bot in der Mozart-Gemeinde mit Mozarts Quintett Esdur für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Bachs Flöten-Sonate Cdur und Beethovens Oktett Esdur op. 103 für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte schöne Genüsse.

Eisleben. Hier veranstaltete in der soeben zu Ende gegangenen Saison Kapellmeister Ferdinand Neisser mit dem Stadttheater-Orchester aus Halle a. S. einige Sinfoniekonzerte, die äusserst regen Zuspruch fanden. An Hauptwerken bot der Dirigent Beethovens „Eroika", Brahms Fdur-Sinfonie und Mozarts Gmoll-Sinfonie in feiner Ausarbeitung und mit gereifter Auffassung. Als Spezialität pflegt Kapellmeister Neisser die finnische Musik von Sibelius und Järnefelt. Solistisch wirkten in den Eislebener Konzerten erfolgreich mit: Alice Ripper (u. a. Beethovens Esdur-Konzert), Margarethe Horuger-Drevs (Sopran) und Regisseur Walter Sieg (Deklamation: Wildenbruchs „Hexenlied" mit Schillings Musik).
P. Kl.

Erfurt. Hier starb 56jährig der Stadtmusikdirektor Oskar Rudolph, Ehrenbundesliedermeister des Thüringer Sängerbundes. Rudolph, welcher sich als Liederkomponist hervorragenden Rufes erfreute, galt für einen trefflichen Chormeister.

— Musikdirektor Josef Thienel, Dirigent des Erfurter Männergesangvereins und des Thüringer Sängerbundes, ist das Kaiser Franz Josef-Jubiläumskreuz verliehen worden, ein Ehrenzeichen, das anlässlich des 60jährigen Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josefs von Österreich gestiftet wurde.

— Als erster Kapellmeister ist dem Erfurter Stadttheater endgültig Paul Weissleder (bisher Kapellmeister am Stadttheater in Dortmund) verpflichtet worden.

Forst (Lausitz). Der Musikverein Forst veranstaltete am 29. April eine Aufführung des weltlichen Oratoriums: „König Rother" von Josef Krug-Waldsee unter Leitung von Kantor Friedrich Bader; als Solisten wirkten mit: Fräulein Anna Hardorff, Sopran (Berlin) und Max Rothenbücher, Bassbariton (Berlin).

Frankfurt a. M. Die Königl. Württembergische Kammersängerin Frau Anna Kaempfert erhielt vom Herzog von Anhalt den Orden für Wissenschaft und Kunst in Gold.

Halle. Seit vier Jahren ungefähr beschäftigt sich Dr. Karl Herschel, ein bekannter Hallenser Ohrenarzt, mit dem Problem einer Verbesserung und Veredelung des Geigentones. Bisher sind nach seinem System sechs Violinen gebaut worden, zwei weitere sind in Vorbereitung. Vor der Hand sind die Herschel-Geigen noch nicht käuflich. Sie werden indess Interessenten gern vorgeführt. Dr. Herschel will später einmal ein ganzes Quartett bauen lassen, um seine Tonverbesserungen auch der Bratsche und dem Violoncello zukommen zu lassen.
P. Kl.

— Das Robert-Franz-Fest in Halle zum 100. Geburtstage des Komponisten bringt am ersten Tage die Franzsche Bearbeitung von Händels Messias, am zweiten Tage Originalkompositionen von Franz.

Hamm (Westfalen). Der Musikverein Hamm führte am 27. April unter Leitung von Kgl. Musikdirektor P. Seipt Schumanns „Paradies und Peri" auf.

Hamburg. Wir lesen in der „Neuen Hamburger Zeitung“: Dass die respektlosen Eingriffe des Herrn Brecher in Meisterwerke wirkliche Kapellmeister und Autoritäten wie Nikisch, Weingartner, Pohlig oft zu energischen Protesten gegen den Unfug, der in Partitur und Stimmen eingezeichnet worden, veranlasste, ist an dieser Stelle oft betont worden. So z. B. neuerdings beim „Lohengrin“, bei der „Aïda“ und jenen rücksichtslosen Massnahmen, die Herr Brecher der „Eroica“ Beethovens zugedacht hatte, derselben Eroica, bei der Herr Brecher vor wenigen Wochen in Rom ausgezischt worden ist. Eben hat Weingartner bei uns den Don Juan Mozarts einstudiert und dringenden Anlass zu einer Rehabilitierung des unsterblichen Meisters verspürt. Weingartner hat mit Rotstift folgende Eintragung in die Stadttheater-Partitur gemacht: „Die lächerlichen, dilettantischen Einzeichnungen in dieser Partitur sind eine Verhunzung des Meisterwerks Mozarts und verdienen öffentlich verspottet und gebrandmarkt zu werden“.

Hannover. Emil Taegener, der vortreffliche Pianist und Dirigent des Hannoverschen Lehrergesangvereins, wurde zum Königlichen Musikdirektor ernannt.

Karlsbad i. Böhm. Kapellmeister Robert Manzer wird August Scharrer's Dmoll-Sinfonie „Per aspera ad astra“ im nächsten Winter aufführen.

Kiel. Das letzte Konzert des unter Leitung von Kapellmeister Ludwig Neubert stehenden Chorvereins brachte eine Reihe für Kiel neuer Werke. Der etwa 330 Mitglieder zählende gemischte Chor führte Humperdincks „Wallfahrt nach Kevlaar“ mit grossem Erfolge auf, während der Männerchor mit Bruchs „Normanenzug“ und dem „Erntelied“ von O. Fried starken Beifall fand. Professor Willibald Kaehler (Schwerin) war mit einem interessanten Orchesterwerk vertreten: einem Sinfonischen Prolog zum „Prinzen vom Homburg“, Kammermusikus Gustav Sárka mit einer Sinfonie Adur. Bemerkenswerten Erfolg erzielte der Dirigent selbst mit drei, von Frl. Marta Weber, Koloratursängerin am Stadttheater, trefflich gesungenen Liedern für Sopran und Orchester („Ingeborgs Schlummerlied“, „Im Park“, „Nun schwellen die roten Roben“), von denen das letztere ganz besonders gefiel.

Königsberg (i. Pr.). Auf dem III. Ostpreussischen Musikfest (vom 9. bis 13. Mai in Königsberg) gelangt u. a. auch die Vineta-Phantasie für Orchester und obligate Harfe von Franz Poenitz zur Aufführung (siehe unten). Das Werk erscheint demnächst im Verlage von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig.

— Dirigenten des III. Ostpreussischen Musikfestes sind neben Prof. Brode und P. Scheinpflug Prof. Ochs (Berlin) und Generalmusikdirektor Steinbach (Köln). Am ersten Tage gelangen u. a. Stücke aus der Oper „Idomeneo“ von Mozart zur Aufführung, der zweite Tag bringt Werke von Beethoven, Weber, Richard Strauss, eine Lustspielouvertüre von Scheinpflug und eine Fantasie für Harfe und grosses Orchester von dem jüngst verstorbenen Komponisten Poenitz, während der dritte Tag einem Kammermusikabend vorbehalten ist. Der letzte Tag gehört der Hmoll-Messe von Bach. Zur Mitwirkung berufen sind die sämtlichen Königsberger musikalischen Vereine. Als Solisten fungieren u. a. Frau Anna Kaempfert, Frl. Maria Philippi, Frl. Gertrude Foerstel, Arthur van Eweyk, Felix Senius, Artur Schnabel, Prof. Klingler, Prof. Becker, Prof. Prill.

Leipzig. Am 23. April sprach Musikschuldirektor C. Schütze in der Leipziger Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft über die am 1. Mai dieses Jahres in Kraft tretende staatliche Prüfungsordnung der Musiklehrer. Einleitungsweise schickte er voraus einen kurzen geschichtlichen Überblick über die Bestrebungen der Musiklehrer Preussens und Sachsens, ihren Stand durch staatliche Bestimmungen zu heben, und unterrichtete die Anwesenden darauf über den Inhalt der neuen Prüfungsordnung für Sachsen, an deren Festlegung er selbst längere Jahre mitgearbeitet hatte. Er zeigte, dass Sachsen damit nun an der Spitze der deutschen Staaten marschiere. Den Ausführungen des Vortragenden, die mit Teilnahme und Beifall aufgenommen wurden, schloss sich eine lebhafte Aussprache an, worin Prof. Dr. Martin Seydel für die „freien Künstler“, im Gegensatz zu den „Musikfachlehrern“, eintrat, indem er für jene musikalisch besonders Berufenen Erleichterungen der gegenwärtig recht anspruchsvollen Prüfung in wissenschaftlicher Beziehung erhoffte. Dem zweiten Teil des Abends füllte mit musikalischen Vorträgen die Leipziger Madrigalvereinigung aus, ein Ensemble, das, der Leitung von Dr. Max Unger unterstehend, besonders die alte Vokalmusik pflegt und aus zehn zum Teil schon wohlbekannten Solosängern und -Sängerinnen besteht (unter andern Anna Führer, Senta Wolschke, Mary Weiss, Maria Schultz-Birch, Elsa Suchannek und Georg Himmler). Geboten wurde eine Anzahl vier- und fünfstimmiger Madrigale und Lieder von Orazio Vecchi, Claude le Jeune und dem ehemaligen Leipziger Thomaskantor Joh. Herm. Schein (von diesem aus Art. Prüfers Gesamtausgabe seiner Werke das entzückende „Wie kommt's, o zarte Filli mein“). Der anhaltende Beifall am Schluss nötigte die Vereinigung, das Stück von Schein zu wiederholen. —n—

— Der geschätzte Klavierpädagoge Professor R. Teichmüller, Studienrat und Lehrer am Königl. Konservatorium der Musik zu Leipzig, beging am 5. Mai die Feier seines 50. Geburtstages.

— Die Neue Bachgesellschaft, die ihren Sitz in Leipzig hat, beschloss, in Eisenach alle zwei Jahre ein „kleines Bachfest“ zu veranstalten. In Eisenach hat sich ein Komitee unter dem Vorsitz des Oberbürgermeisters Schmieder gebildet, das bereits das Programm für das am 17. und 18. September in Aussicht genommene Fest bestimmt hat. Dieses wird ein Kirchenkonzert, bei dem ein grosser Sängerchor aus Duisburg mitwirken wird, und zwei Kammermusikkonzerte bringen.

— Ferdinand Götz, der künstlerische Mitarbeiter des Münchener Schauspielhauses, wurde vom Geheimrat Martersteig mit den Entwürfen zu den „Meistersingern“ betraut, welche während der Leipziger Festspielwoche als Gedächtnis für den 100. Geburtstag Wagners am 22. Mai aufgeführt werden.

— Der Vorstand des Vereins deutscher Musikalienhändler zu Leipzig setzt sich nach der in der Hauptversammlung vom 18. April vollzogenen Wahl aus folgenden Herren zusammen: Dr. jur. Robert Astor (in Fa. J. Rieter-Biedermann) in Leipzig, Vorsteher, Robert Lienau (in Firma Schlesinger'sche Musikhandlung) in Berlin, Vorsteher-Stellvertreter, Alfred Hoffmann (in Fa. C. F. Kahnt Nachfolger) in Leipzig, Schriftführer, Richard Leede (in Fa. C. F. Leede) in Leipzig, Schatzmeister, Albert Stahl (in Fa. Albert Stahl) in Berlin, Schriftführer-Stellvertreter, Heinrich Hothan (in Firma Heinrich Hothan) in Halle a. S., Schatzmeister-Stellvertreter.

— Ein Prozess um die Klavierwerke von J. Brahms, der in urheberrechtlicher Hinsicht von Bedeutung ist, kam kürzlich zum Abschluss. Der Berliner Verlag Simrock, dem das Urheberrecht an der Mehrzahl der Brahmsschen Werke gehört, hatte dem Verlag C. F. Peters (Leipzig) die Erlaubnis zur Veranstaltung einer Buchausgabe von 50 Brahmsschen Liedern gegeben. Dieses Abkommen schloss die Bedingung ein, dass Simrock kein Werk von Brahms ohne die Erlaubnis der Firma Peters einem andern Verlage zur Aufnahme in ein Sammelalbum überlassen dürfe. Gegen diesen Vertrag soll Simrock verstossen haben. Es waren nämlich in der Universal-Edition (Wien) vier Bände von Werken Brahms als Prachtausgabe erschienen, die aus den Ausgaben der bei Simrock erschienenen Werke zusammengestellt waren. Der Verlag Peters sah darin einen Verstoss gegen den Vertrag, da die von der Universal-Edition herausgegebenen Werke in Buchform die durch den Vertrag geschützten Rechte der Firma Peters verletzten. Simrock behauptete, er sei nicht für die Handlungsweise der Universal-Edition verantwortlich, denn er habe dieser Firma nur einzelne Hefte geliefert, und diese habe ohne sein Einverständnis daraus durch Zusammenbinden eine Buchausgabe hergestellt. Das Landgericht erkannte diesen Grund nicht an und verurteilte den Verlag Simrock mit geringen Abänderungen des Petersschen Antrages. Das Kammergericht hob dieses Urteil auf und gab dem Antrage der Firma Peters in vollem Umfange statt. Das Reichsgericht wies die Revision, die der Verlag Simrock beantragt hatte, zurück und bestätigte die kammergerichtliche Entscheidung.

Liegnitz. Der Liegnitzer Musikverein führte vor einigen Tagen unter Leitung seines Dirigenten Konrad Schulz „Die Schöpfung“ von Jos. Haydn auf. Solisten waren: Arthur van Eweyk (Berlin), Georg Funk (Berlin) und Irmingard Mott (Breslau). Die Kunstbegeisterung, von der die Leistungen des ganzen Apparats vom Dirigenten bis zum letzten Orchestermitgliede durchdrungen waren, brachte eine vortreffliche Aufführung zustande.

— Eine Rheinische Serenade für Streichorchester und 4 Hörner op. 30 von W. Niemann erlebte am 29. April unter vielem Beifall ihre Uraufführung durch das Städtische Orchester (Dir.: Dr. Mennicke) in Liegnitz.

Liegnitz. Das am 1. Oktober 1912 neugegründete städtische Orchester ist am 1. Mai wegen eines totalen geschäftlichen Misserfolges wieder aufgelöst worden. Obwohl der Kapellmeister Dr. Carl Mennicke alles daran setzte, das Interesse des Publikums für Orchestermusik durch regelmässige Heranziehung auswärtiger solistischer Kräfte und durch planmässige Pflege alter und neuer Musik zu beleben, blieb der pekuniäre Erfolg derart hinter den bescheidensten Erwartungen zurück, dass der Kapellmeister, um weitere Verluste zu vermeiden, seine baldigste Entlassung erbeten hat. Insgesamt fanden nicht weniger als 20 sogenannte populäre Sinfonie-Konzerte (bei einem Eintrittspreise von 50 Pfg.) und 6 Abonnements-Konzerte grossen Stils statt. An grösseren Werken aus neuerer Zeit gelangten zur Aufführung: Brahms: 1. Sinfonie, Bruckner: 4. Sinfonie, Mahler: 4. Sinfonie, Georg Schumann: Variationen (op. 30), Hausegger: Wieland der Schmied, Schillings: Seemorgen, Weingartner: Lustige Ouvertüre, Wetz: Kleist-Ouvertüre, Bleyle: Siegesouvertüre, Busoni: Lustspiel-Ouvertüre, Stephani: Festouvertüre, Kaun: Am Rhein, S. Wagner: Herzog Wildfang (Ouvertüre), Sibelius: Der Schwan von Tuonela, Niemann: Rheinische Serenade (Uraufführung), Wolf-Ferrari: Susannens Hochzeit (Vorspiel). Kleinere Werke von Schillings, Dvořak, Reinecke, Sgambati, Sinigaglia, Rudnick, Riemenschneider. Konzerte von Strauss, Karlowicz, Saint-Saëns, Kaun, Schillings u. a. Als Solisten waren tätig: Hertha Dehmlow (Alt), Ignaz Friedmann (Klavier), Käte Hörder (Sopran), Walter Soomer (Bariton), Grete Merrem (Sopran), Anna Schabbel-Zoder (Sopran), Jeanne Vogelsang (Violine), Senta Wolschke (Sopran), Otto Weinreich (Klavier), Mischa Elman (Violine), Gertrud und Hilde Viëtor (Klavier), Marie-Lydia Günther (Sopran), Paula Nivell (Sopran), Felix Dyck (Klavier), Julius L. Chaloff (Klavier), Ebba Hjertstedt (Violine), Asta Zachariasen (Alt), Maddalena Werner (Sopran), Theophil Demetriescu (Klavier), Liesbeth Hoffmann (Klavier), Jascha Spiwakowsky (Klavier), Dora Bernstein (Sopran), Oliver Denton (Klavier), Konstantin v. Komarovsky (Violoncell), Elisabet v. Marklowski (Sopran), Otto Kühn (Violine), Hedwig Kreitz (Klavier).

London. Herbert Tree und Thomas Beecham erwarben das Aufführungsrecht von Richard Strauss' „Ariadne auf Naxos" und geben in His Majestys Theater vom 27. Mai ab acht Sondervorstellungen.

New York. Die Metropolitanoper in New York hat ihre Pforten geschlossen. Sie hat die längste Spielzeit hinter sich, die sie seit ihrem Bestehen gesehen hat. 23 Wochen — von Mitte November bis jetzt — hat sie gewährt und 154 Vorstellungen wurden gegeben. 36 verschiedene Opern wurden aufgeführt: 19 italienische, 12 deutsche, 3 französische, je eine russische und eine amerikanische. Von Wagner wurden 9 Opern in 35 Vorstellungen gegeben. Ihm zunächst kommt Humperdinck mit zwei Opern an 10 Abenden. „Die Zauberflöte" wurde nur einmal gegeben. Puccini hatte 28 Vorstellungen, Verdi 16, Leoncavallo 9 und Wolf-Ferrari 7. Von den einzelnen Opern hatte den grössten Erfolg der unverwüstliche „Bajazzo". Auch „Madame Butterfly" und „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" erfreuten sich grosser Gunst. „Parsifal" wurde dreimal aufgeführt.

Paris. Jules Massenets komische Oper „Panurge" enttäuschte bei der Erstaufführung am Gaité-Theater in Paris. Es zeigte sich, dass Massenet für die komischen Wirkungen der Musik weniger begabt war als für die Darstellung sanfter und leidenschaftlicher Empfindungen. Nur, wo er Gelegenheit fand, solche Empfindungen episodisch hereinzubringen, ist auch die Partitur seines Panurge wirklich wertvoll, während die rein komischen Partien nur eine geschickte Mache verraten.

Petersburg. Die Aufführung von Wagners „Parsifal" ist endgültig in Russland verboten worden. Das Verbot wird mit religiösen Motiven begründet.

Regensburg. Die Richard Wagner-Walhalla-Feier wird am 28. Mai in Regensburg mit einer Festvorstellung der Meistersinger eingeleitet, die von der Münchner Hofoper unter der Leitung Hugo Röhrs ausgeführt wird.

Sorau. Dem Organisten der Haupt- und Marienkirche, Gesanglehrer am Kgl. Gymnasium und Dirigenten des Musikvereins zu Sorau (N. L.), Johannes Dittberner, ist der Titel Königlicher Musikdirektor verliehen worden.

Stuttgart. Prof. Max Pauer ist von seiner ersten Konzertreise nach den Vereinigten Staaten zurückgekehrt. Den ausserordentlichen Erfolg, den er in Amerika errungen hat, beweist am besten die Tatsache, dass er u. a. von der New York Philharmonic Society in der kommenden Wintersaison für 10 Konzerte, von dem Boston Symphony Orchestra für 5 Konzerte verpflichtet worden ist. Ausserdem wird er in den grossen Orchesterkonzerten in Chigago, Cincinnati, St. Louis, St. Paul u. a. m. auftreten.

Warschau. Ein unbekanntes Klavierstück von Chopin, das dieser im Jahre 1843 der Gräfin Anna Scheremetje als „Feuille d'album" ins Stammbuch schrieb, ist jetzt vom Grafen Scheremetje dem Komitee für das Chopin Denkmal in Warschau überwiesen worden. Das Manuskript wird von einem Moskauer Musikverlag zum Besten des Chopin-Denkmals herausgegeben werden.

Weimar. Die Grossherzogliche Musikschule in Weimar beging die Feier ihres 40jährigen Bestehens durch ein Festkonzert. Aus einfachen Verhältnissen, durch Franz Liszt und Hans von Bülow tatkräftig unterstützt, ist die Anstalt im Laufe der Jahre — 1884 erfolgte auf Wunsch des Grossherzogs Karl Alexander die Angliederung einer Opernschule — zu merklicher Bedeutung herangewachsen. Der erste Direktor war Carl Müllerhartung; sein Nachfolger wurde 1902 E. W. Degner, nach dessen allzufrühem Tode Waldemar von Baussnern die Direktion übernahm. Charakteristische Kompositionen der drei ersten Direktoren kamen unter der Leitung des stellvertretenden Direktors Karl Rorich zu wirksamem Vortrag.

Wien. Der bisherige Leiter des Wiener Tonkünstlervereins Wilhelm Bopp hat sein Amt beruflicher Überbürdung wegen niederlegen müssen. An seine Stelle ist Eugen d'Albert als Präsident gewählt worden. Er hat sich bereit erklärt, das Amt anzunehmen.

Neue Bücher

H. Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal, erste Abteilung: Sinfonie und Suite, vierte Auflage (Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig, Preis: geh. M. 15.—, geb. M. 18.—).

Die dritte Auflage des berühmten Werkes, das seit seinem ersten Erscheinen vor einem Vierteljahrhundert als vorbildlich

gilt und zahlreiche Nachahmungen gefunden hat, ohne auch nur annähernd erreicht, geschweige denn überflügelt zu werden, ist seit einer Reihe von Jahren vergriffen gewesen. War schon sie gegen die früheren um das Doppelte angewachsen, so erscheint auch wieder die nun vorliegende vierte Auflage in vollständig neuer Bearbeitung mit wesentlichen Ergänzungen aus alter und jüngster Zeit. Gegen 703 Seiten der vorigen Auflage umfasst die neue 864. Über dreihundert Komponisten werden in ihr zum ersten Male behandelt, die meisten in ausführlicher Weise. Wir nennen von Namen aus der Gegenwart: H. Alfvén, R. Becker, A. Beer-Walbrunn, W. Braunfels, F. Busoni, E. v. Dohnányi, P. Juon, S v. Hausegger, H. Kaun, R. Metzdorff, E. Rudorff, Ph. Rüfer, G. Schumann, B. Sekles, E. Strässer, F. Vollbach, F. Weingartner, H. Zöllner. Zahlreiche Abschnitte sind ergänzt und weiter ausgebaut, vor allem die über Bruckner und Mahler. Die Sicherheit und Klarheit der Darstellung des gewaltigen Stoffes steht in dieser neuen Auflage auf der Höhe der früheren. Angesichts der in jüngster Zeit unmässig angeschwollenen musikalischen Erläuterungsliteratur kann man sagen: der „Führer durch den Konzertsaal" ersetzt eine ganze Bibliothek und ist auf seinem Gebiete ein einzigartiges Werk geblieben. Druck und Ausstattung sind des Verlages Breitkopf und Härtel würdig. Auf dem ersten Blick wird mancher die Concerti grossi von Händel, die Brandenburgischen Konzerte von Bach, die sinfonischen Dichtungen von Liszt, die Tondichtungen von R. Strauss u. a. vermissen. Sie sind dem längst erwarteten dritten Bande des Werkes vorbehalten, der die Konzerte, Ouvertüren, Variationen und andere einsätzige Orchesterkompositionen behandeln wird. ♯

Vaterländische Chorkompositionen

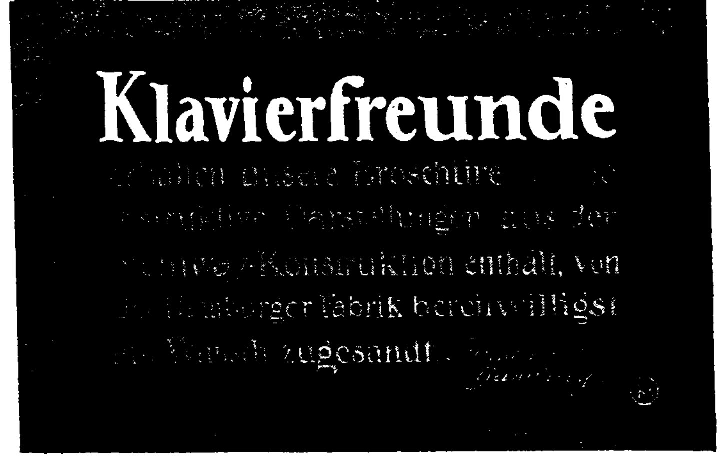
Willy Hermann. Op. 105. Vier Gesänge für patriotische Schulfeiern für gemischten Chor, Männerchor oder Kinderchor und Klavier (Harmonium, zwei Violinen und Cello ad libitum) I. Herr Gott, dich loben wir. II. Grüss dich Gott, du deutsche Erde. III. Deutschland, Deutschland, eins geworden. IV. Das Herz gehört dem Vaterland. Jede Partitur (zugleich Klavierstimme) M. 1.—; jede Chorstimme M. —.15; Harmoniumstimme M. —.20; jede Streicherstimme M. —.20. Verlag von Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Friedrich Kriegeskotten. Op. 62. Unserm Kaiser! Festspiel zum 25jährigen Regierungsjubiläum (Dichtung von Robert Falke) für gemischten Chor oder für dreistimmigen Kinderchor und Klavierbegleitung. (Ausgabe A für gemischten Chor, Ausgabe B für Kinderchor). Klavierpartitur für beide Ausgaben gemeinsam M. 2.50; jede Chorstimme zu Ausgabe A M. —.40; Chorpartitur zu Ausgabe B M. —.40; Textbuch M. —.40. Ebend.

Carl Reuther. Op. 13. Mein Vaterland. Zur Aufführung bei Schulfesten für zwei- bis dreistimmigen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Klavierpartitur M. 1.—; Chorstimme M. —.20. Ebend.

Joseph Wurm. Mein Deutschland! Für Chorgesang mit Klavier oder Orchester. Klavierbegleitung M. —.50; Orchesterpartitur und Stimmen abschriftlich; Chorpartitur für gemischten Chor (Gesänge No. 59) M. —.10; Chorpartitur für dreistimmigen Kinderchor oder für einstimmigen Volkschor (Jugendgesang No. 326) M. —.05. Ebend.

Heinrich Pfannschmidt. Posaunenklang und Dankgeläut. Zum 25jährigen Regierungsjubiläum Seiner Majestät des Kaisers Wilhelm II. No. 58 der Gesänge für gemischten Chor, eine Sammlung weltlicher und geistlicher Lieder als lose Blätter in Partiturausgabe (Preis jedes Blattes M. —.10); No. 12 der Männerchöre in Partiturausgabe



(Preis jedes Blattes M. —.10); No. 325 des Jugend-Gesang (Preis jedes Blattes M. —.05). Ebend.

Der durch seine erziehliche Musikliteratur wohlbekannte Verlag von Chr. Friedr. Vieweg in Berlin-Lichterfelde hat die beiden diesjährigen vaterländischen Feiern, das fünfundzwanzigjährige Regierungsjubiläum des Kaisers und die Hundertjahrfeier der Völkerschlacht nicht vorübergehen lassen, ohne den Schulen eine Anzahl dafür passender Gesänge zu widmen. Bei deren Beurteilung darf weder Gelegenheit noch Zweck aus den Augen gelassen werden. Mit Hinblick hierauf kann gleich von vornherein gesagt werden, dass alle Texte ihre geeigneten Komponisten gefunden haben: Keiner von ihnen verlangt von den Kinder- und Schülerchören mehr musikalisches Verständnis, als bei solchen Gelegenheitsgesängen angebracht ist. Mit andern Worten sage ich nur dasselbe, wenn ich in diesen Stücken aussergewöhnliche Melodiebildungen und Harmonieführungen als umgangen bezeichne. Die Satzweise ist natürlich überall von gediegener Mache. Jede einzelne Komposition ist frisch und unmittelbar wirkend, ja manche davon begeisterungerweckend, wie z. B. die vier Gesänge von Willy Hermann und fast die ganze aus vier Abteilungen bestehende Musik von Friedrich Kriegeskotten zu dem Festspiel „Unserm Kaiser!" Um noch die Stücke ihren Schwierigkeitsgraden nach zu ordnen, seien an ihrer Stelle nur die Komponisten in diese Reihenfolge (vom Leichtesten zum Schwierigern) gebracht: Pfannschmidt, Wurm, Hermann, Kriegeskotten, Reuther. Alles, was über die Besetzung usw. wissenswert erscheint, ist in den oben angeführten Titeln enthalten. Nur sei noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass manches, zum Gebrauch in Gesangvereinen, auch in der Ausgabe für Männerchor herausgekommen und dass alle Stücke ausser denen von Pfannschmidt und Kriegeskotten nicht durchaus an das Jahr 1913 gebunden sind sondern bei sonstigen patriotischen Feiern wieder vorgenommen werden können. Dr. Max Unger

---

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 10. Mai 1913, Nachm. ½2 Uhr:

Joh. Seb. Bach: Toccata (F dur). — „Singet dem Herrn ein neues Lied". — Choralvorspiel: „Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf". E. Rohde: „Himmlischer Tröster".

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig bei, auf den wir unsre Leser besonders aufmerksam machen.

Die nächste Nummer erscheint am 15. Mai; Inserate müssen bis spätestens Montag den 12. Mai eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 20

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 15. Mai 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Unveröffentlichte Wagneriama

Drei Briefe Wagners und drei Briefe Königs Ludwigs II. nebst einer Bleistiftskizze Wagners

Mitgeteilt von Dr. **Edgar Istel** (München)

Aus der unerschöpflichen Fülle von Briefen zur Lebensgeschichte Wagners tauchen hier und dort immer noch neue Dokumente auf, die dann wieder nach kurzer Zeit im Autographenhandel oft spurlos verschwinden. Sie für die zukünftigen Biographen festzuhalten, gelingt nur selten. So habe ich diesmal Gelegenheit, einige interessante Stücke zu veröffentlichen, die zwar nur in der Persönlichkeit des Meisters ihren Zusammenhang finden, aber wohl dennoch oder gerade deswegen aneinandergereiht werden dürfen. Die Briefe des Meisters bedürfen keines weiteren Kommentars. Zwei von ihnen sind an einen Biebricher Hotelier gerichtet, der Wagner in seinen Umzugsnöten beistand, der Adressat des dritten, der sich nicht genau ermitteln ließ, ist entweder Muncker oder Feustel. Die Briefe des damaligen Kronprinzen Ludwigs sind an den Aquarellisten Leopold Rottmann (1812—81), den Bruder des berühmteren Karl Rottmann, gerichtet. Sie beweisen, ein wie reges Interesse der Prinz schon damals dem Kunstwerk Wagners entgegenbrachte. Leider konnte ich nicht ermitteln, wohin die von Rottmann gelieferten Bilder gekommen sind; unter den der Öffentlichkeit in den bayrischen Schlössern zugänglichen Bildern befinden sie sich jedenfalls nicht.

Die Wagnersche Bleistiftskizze ist das Bruchstück eines leider entzweigeschnittenen Blattes, auf dem Wagner merkwürdigerweise eine Bearbeitung des Volksliedes „Letzte Rose" geschrieben hatte, zu welchem Zwecke, ist nicht zu erraten — vielleicht, um zu zeigen, wie man das Lied besser als Flotow bearbeiten könne? Der Vorbesitzer hat leider das Blatt auf der Rückseite zu Harmonieaufgaben eines hoffnungsvollen Zöglings verwendet und dann daraufgeschrieben: „Gegeben Baß und Ziffern. Fritz 9. Okt. 74 durchgesehen. Mit Autograph von R. Wagner". Die Bearbeitung des Volksliedes ist vermutlich in F dur zu denken und für Streichquartett, 2 F Hörner und 2 Fagotte (Tenorschlüssel) gedacht; die ersten beiden Zeilen sind also im Violin-, die zweite im Alt-, die dritte im Baßschlüssel zu lesen. Was zwei nach dem Doppelstrich angehängte Takte, die eine besondere Klammer verbindet (sie stehen auf der 2., 3. und 4. Linie), bedeuten sollen, ist mir unklar. Die punktierte Achtelfigur deutet auf die Tannhäuser - Ouvertüre hin. Ich vermute, es ist Fis moll anzunehmen; dann müßte die erste Zeile für A-Klarinetten, die zweite für Bratschen und die dritte für Fagotte sein, doch gibt das keinen rechten Sinn. Wer löst das Rätsel?

Richard Wagner
Relief von G. Kietz

a) Briefe Wagners

Moskau, 23. März 1863.

Geehrtester Herr Helbich!

Es wird nöthig werden, daß ich mit dem letzten März mein Logis in dem Frickhofer'schen Hause räume. Da ich nun vorläufig nicht bestimmen kann, wo ich mich provisorisch niederlasse, so ergeht meine Bitte an Sie, — in Ihrem Hotel zunächst mir ein geräumiges Zimmer einzuräumen, wohin mein sämtliches Mobiliar gebracht werden könne, vorläufig eben nur, um es daselbst zur Aufbewahrung aufzuspeichern. Erlauben Sie mir daher, Ihnen ferner hiermit den Auftrag zu geben, Alles zum Transport nöthige mit Ihrer gewohnten Umsicht zu

besorgen. Jedenfalls haben Sie die Güte, den Tapezierer Strauß Sohn, (Michelsberg, Wiesbaden) in meinem Namen zu beauftragen, diesen Transport, sowie die Unterbringung der Effecten in Ihrem Hotel in der Weise zu besorgen, daß nichts beschädigt und alles gut aufgehoben werde. An mein ehemaliges Dienstmädchen, jetzige Frau Stölzle bitte ich Sie das beiliegende Briefchen zustellen lassen zu wollen. Sie hat die Schlüssel zu den einzelnen verschließbaren Möbeln und da ich Grund habe, mich auf ihre Treue und Redlichkeit zu verlassen, so beauftrage ich sie, dem Auszuge ihrer Seits beizuwohnen, und die Unterbringung meiner häuslichen Effecten, zu denen sie die Schlüssel vorläufig behalten soll, mit gehöriger Ordnung zu bewerkstelligen.

Herrn Frickhöfer habe ich bei dieser Gelegenheit eine und eine halbe Quartalmiethe (à raison de 250 fl.) zu berichtigen. Ich ersuche, diese Zahlung, sowie sonstige Unkosten einstweilen für mich auszulegen, und den Betrag mir dann sofort zu berechnen. Ich werde Ihnen von Berlin aus, oder wenn Sie wünschen auch noch früher, das Geld sofort zuschicken. Sollte Ihnen die Auslage unangenehm sein, so ist bei Herrn Dr. Schüler in Wiesbaden eine größere Geldsumme meinerseits deponiert, wovon Sie das Nöthige sofort erheben können.

Dieses Alles gilt provisorisch und unter Vorbehalt späterer näherer Bestimmungen; jedenfalls wird aber der Auszug stattfinden müssen, da ich seiten Herrn Frickhöfers Erschwerungen für meine definitive Niederlassung in Biebrich erfahre, die mich wünschen lassen, mich mit ihm vollständig auseinanderzusetzen.

Es ist möglich, das Herr Frickh. für etwaige kleine Beschädigungen in seiner Wohnung Ersatz verlangt. Wollten Sie ihm in diesem Falle ohne Anstand geben, was er verlangt.

Nun seien Sie mir nicht bös über diese Zumuthungen! Ich verlasse mich aber auf Ihre freundschaftlichen Gesinnungen für mich und verbleibe, zum voraus dankend, mit größter Hochachtung

Ihr ergebenster
Richard Wagner

[am Rand:]
Das Porto mir anzurechnen. Die Briefe gehen unfrankiert am sichersten.

Weihburggasse Stadt 3. Kaiserin Elisabeth. Wien, 5. Mai 1863.

Mein geehrtester Herr Helbich!

Ich erlasse gleichzeitig an Sie eine Depesche, um Sie zu ersuchen, meine bei Ihnen deponierten Mobilien und Effekten sofort solid verpacken zu lassen, den Flügel aber durch die Leute, welche Sie sich von Herrn Schott in Mainz zu erbitten hätten, in seine frühere, bei Herrn Frickhöfer ebenfalls befindlich gewesene Kiste zu emballieren. Da die Depesche 2 Tage Vorsprung vor der Ankunft des Briefes hat, hoffe ich, daß dieser Zeitgewinn zum Verpacken genügte, und Sie erhalten nun genauer die Bestimmung der Effecten von mir angezeigt.

Der unendlichen Schwierigkeiten müde, mit denen ich bisher zu kämpfen hatte, um am Rhein zu einer baldigen, aber auch dauernden Niederlassung zu gelangen, begünstigte mich endlich das Glück, das was ich suche, hier in der Nähe von Wien zu finden. Demnach ersuche ich Sie, dem Herrn Spediteur Kusch Alles mit der Bestimmung zu übergeben, daß es mir unter der folgenden Adresse zugesandt werde.

Herrn Richard Wagner Penzing bei Wien. Anzumelden im Hotel Kaiserin Elisabeth Weihburggasse in Wien. — Sie werden in der Declaration das Inventar genau als gebrauchte Möbles, Hausgeräthe, Betten, Kleidungsstücke, Wäsche, Bücher u. s. w. als Übersiedlungsgut angeben lassen. Eilfracht ist nicht nöthig, weil enorm teuer: folglich, gewöhnliche Fracht, mit etwa 14 Tage Lieferungszeit.

Die Ausgaben, die Ihrer Seits hiemit verbunden sein dürften, sowie die Berechnung Ihrer Mühwaltung u. s. w. lassen Sie gefälligst von Herrn Dr. Schüler in Wiesbaden sich zustellen.

Somit hätte ich Ihnen, wie ich Ihnen bereits für Ihre freundliche Besorgung der letzten Übersiedlung in Ihr Hotel zu danken habe, nun noch im Voraus für diesen neuen Beweis Ihrer gefälligen Gesinnungan für mich meinen Dank zu sagen. Hoffentlich komme ich noch vor Herbst einmal wieder zu Ihnen an den Rhein, welcher nie ganz aufhören wird, mich anzuziehen. Für jetzt bin ich zu angelegentlich mit meiner Niederlassung beschäftigt, als daß ich sofort wieder an Ausflüge denken möchte.

Somit sage ich Ihnen bestens Lebewohl für diesmal und bitte Sie, stets auf meine Erkenntlichkeit zu zählen.

Mit größter Hochachtung empfiehlt sich
Ihr
ergebener
Richard Wagner.


Richard Wagners Geburtshaus
in Leipzig, Brühl Nr. 3 „Zum weissen und roten Löwen"

Geehrtester Herr!

Wie ich Ihnen dies bereits mündlich auszudrücken mir gestattete, hege ich bereits länger den Wunsch, dem hiesigen Wagnervereine persönlich meine Freude über sein

Bestehen, sowie meinen Dank für seine ergiebige Wirksamkeit zu erkennen zu geben. Ebenfalls teilte ich Ihnen mit, daß mir die schönste Gelegenheit zu einer freundlichen Berührung in diesem Sinne durch die kleine Festlichkeit geboten sei, welche in gebräuchlicher Weise den Arbeitern des Theaterbaues bei der Stellung des Hebebaumes auf dem Dache des Bühnenhauses bereitet wird. An diesem Acte freundlich theilzunehmen ersuche ich daher ganz ergebenst die sehr geehrten Mitglieder des hiesigen Wagnervereines, in dem ich mir vorbehalte, die hierfür zu treffenden näheren Verabredungen mündlich mit Ihnen vorzunehmen.

Mit der Bitte, meinen Wunsch dem geschätzten Wagmervereine gütigst übermitteln zu wollen, verbinde ich die Versicherung der größten Hochachtung

Ihres
ergebenen
Richard Wagner

Bayreuth, 27. Juli 1873.

b) Briefe des Königs

Lieber Herr Rottmann!

Hier sende ich Ihnen mit Dank das Geschriebene zurück, im Falle Sie es zum Zeichnen brauchen. —

Mir fiel vorhin ein, die beiden Pagen möchten auf dem Bilde, wo die Offenbarung Lohengrin's dargestellt wird, wohl kaum an ihrem Platze sein, da der König nicht zu einem Feste erscheint, sondern bereit, in den Kampf zu ziehen, was aber durch Lohengrin's Scheiden vereitelt wird. — Hätten Sie vielleicht die Güte, die Pagen zu entfernen. —

Grüßen Sie Ihre Frau von mir

Ihr
Freund Ludwig
Kronprinz v. Bayern.

d. 7. Jan.
1864.

Lieber Herr Rottmann!

Über die Allegorien und sonstigen Verzierungen dachte ich nach, und meine, daß dieselben in Gold schöner als in Farben sich ausnehmen möchten! — Der Schild kann z. B. glatt sein u. der brabanter Löwe in erhabenem Gold u. s. w. —

Um mir heute auch eine Freude zu machen, ließ ich mir Photographien in kleinem Format nach Kaulbach (Göthe-Shakspeare-Gallerie) kommen; ich bin ganz entzückt von ihnen. — Hätten Sie vielleicht die Güte Donnerstag um 4 Uhr zu mir zu kommen, damit ich Ihnen dieselben zeigen kann? — Die Gestalt u. das Antlitz von Faust wären für Lohengrin sehr geeignet. — Er ist dem Manne in der Ramsau so ähnlich (so wunderschön), daß wir diesen kaum bedürfen. —

Ich grüße Ihre Frau. —
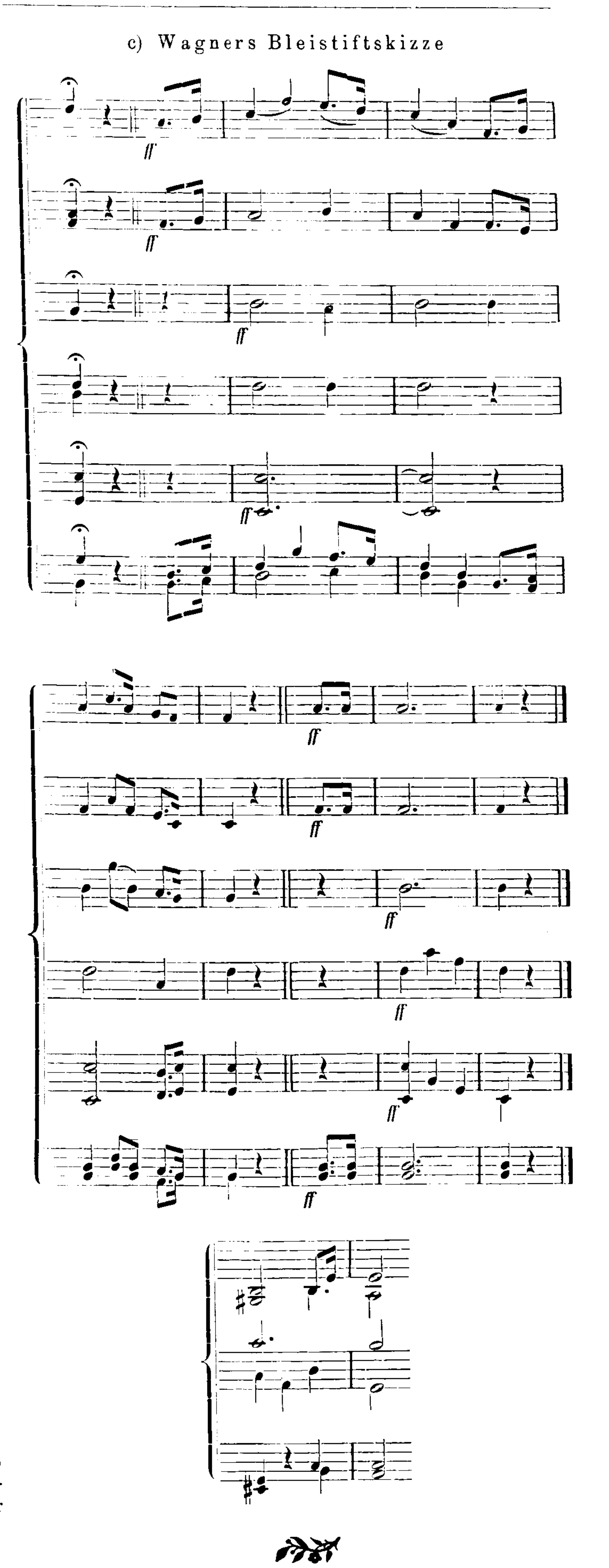
Ihr
Freund Ludwig.

Lieber Herr Rottmann!

Meinen Dank für die gütige Mittheilung dieses Briefes — Uebermorgen hoffe ich, Ihnen die Billete zu „Tannhäuser“ schicken zu können, ich wünsche Ihnen u. Ihrer Frau gute Unterhaltung. —

Ludwig.

c) Wagners Bleistiftskizze



Die zweite Speerszene

Eine unbekannte Szene im Rheingold

Zweite Jubiläumsgabe von **Moritz Wirth**

Den Bühnen, auch der Festspielbühne in Bayreuth gegenüber, als Mskr.

I.

1. Seitdem das Rheingold die Bühne beschritten hat, ist von den drei Speerszenen, die es enthält, immer nur die erste gemacht worden. Dieses „immer" dürfte auch von der Bayreuther Aufführung unter Wagner gelten, da es sich sonst nicht erklären liesse, dass auf den übrigen Bühnen, sowie in den späteren Bayreuther Festspielen keine Spur der zwei anderen zu finden und auch sonst nichts von ihnen zu hören ist. Aber auch die erste Szene wurde und wird überall so schlecht gegeben, dass man von dem Anteil des Speeres an ihr so gut wie nichts bemerkt.

Ich verstehe aber unter dieser Szene jenen Vorgang, wo der eben erst herbeigekommene Donner die Riesen, die Freia fortführen wollen, mit dem Hammer bedroht und Wotan den Angriff mit seinem: „Halt, du Wilder! Nichts durch Gewalt!" zum Stehen bringt. Der Hergang pflegt der zu sein, dass Donner, vom Zuschauer aus gesehen, von links hinten auf die rechts in der Mitte stehenden Riesen zukommt, dass Wotan, der links vorn den Rücken der Rampe zu kehrt, den beiderseitigen Wortwechsel ruhig mit anhört und erst zuletzt, als Donner schon zum Wurfe, meistens schon mehr Hieb, ausholt, einen oder zwei Schritte gegen die Parteien hin tut und dazu die rechte Hand, in der er den Speer fast senkrecht trägt, wagerecht vorstreckt. Da hierbei von dem Speer nicht viel zu sehen ist und Wotans Handgeberde, die wir in ihrer Wirkung, z. B. von unseren Schutzmännern her, genügend kennen, auch allein schon ausreicht, Tätlichkeiten zu verhüten, so schwebt das hier zum ersten Male in voller Wucht mit vier Posaunen in Vierteln mehr als zwei Oktaven niedersteigende Speermotiv ziemlich in der Luft. In Bayreuth musste 1896 gar Wotan zwischen die Streitenden springen und stand nun, mit gegrätschten Beinen, die Arme rechts und links wagerecht ausgestreckt, mit dem Rücken gegen die Zuschauer, zwischen Donner und den Riesen. Den Speer hielt er zwar ebenfalls senkrecht in der Rechten; aber wenn er seinen Erfolg, wie für jedermann deutlich, schon seinen stämmigen Armen verdankte, zu was da noch Speer und Speermotiv? Dass es ausserdem der göttlichen Würde Wotans wenig zuträglich ist, wenn er dem sich entspinnenden Zusammenstosse zuerst marionettenhaft zusieht und dann ebenso hölzern dazwischen stampft, oder wenn ihn Frau Wagner den Hausknecht spielen liess, dürfte einleuchten.

Den Vorgang richtig anzuordnen, ist ein hübsches Probestück methodischer Regie. Ich habe es eingehend angegeben und begründet in meiner Schrift: Entdeckung des Rheingolds usw., Leipzig, Constantin Wild's Verlag, 1896, VIII u. 224 S., Preis 3 M., S. 3—19. In Kürze hier mein Ergebnis.

Wir werden die von Wagner gewollte Gruppierung der Personen treffen, wenn wir möglichst deutlich zeigen, dass Donners Hammer eine Wurfwaffe ist, und wenn wir dem Speer eine dem musikalischen Gewicht seines Motives entsprechende Rolle zuweisen.

Zu diesem Zwecke ziehe sich auf der linken Seite der Bühne, von vorn unten nach hinten bis etwas über Manneshöhe aufsteigend, eine Felswand hin, auf welcher ein Bergpfad läuft, der hinten durch eine Biegung nach links verschwindet. Unten am Eingang zu diesem Wege stehen Fricka, Freia und Froh: Donner kommt oben die Biegung herum und hält von dort aus sein Zwiesprache mit Fasolt und Fafner, die rechts im Mittel grunde stehen. Wotan zeigt sich im Hintergrunde; er hat als er sah, dass Froh den Riesen Freia entriss und auch Donner herzukam, Kehrt gemacht. Er beschaut sich die Burg und schaut ins Tal und die Landschaft nach Loge aus. Erst die auf diese Weise für die Gruppe gewonnene Weiträumigkeit ermöglicht den richtigen Gebrauch der Waffen und stellt die damit verknüpften Charakterzüge Donners und Wotans klar heraus. Donner schwingt, noch immer hinten auf der Biegung des Felswegs, den linken Fuss vorgestreckt und die Hand von unten rückwärts nach oben führend, im Anschluss an die Worte: „wäg' ich mit gutem Gewicht" den kurzstieligen Hammer, der erst im Fernwurf voll wirkt. Wehe den Riesen, wenn der Zermalmer von hier oben auf sie hinuntersaust. Noch hat aber Donners Arm seine Bewegung nicht vollendet, als sich Wotan mit dem breiten *ff*-Einsatze des Speermotivs rasch herumdreht und mit den in die Höhe flatternden Trompeten den Speer schräg erhebt und nach vorn streckt. Als nun Donner die Hand, der schon der Hammer entfliegen will, mit plötzlichem Rucke anhält, da fühlen wir bei dieser Anordnung der Personen endlich auch den Grund, warum er nicht wirft. Erst jetzt, wo wir den Speer im Mittelpunkte des Bühnenbildes und in bedeutsamer Haltung sehen, verschmilzt das Gesichtsbild mit dem von den vier Posaunen vorgetragenen Motive zum einheitlichen, übergewaltigen Eindruck. Da ist es nicht mehr der blasse, an den Speer geknüpfte Rechtsgedanke, von dem auch auf einem stummen Gemälde Donner zurückgehalten erscheinen kann; sondern diesem posaunenstrotzigen Speere entströmt es wie eine unsichtbare und undurchdringliche Mauer; und sie, durch die der Hammer doch nicht hindurchfliegen würde, ist es, vor der Donner zurückweicht. Diese Wirkung auf uns ist so bestimmt, dass ein Darsteller Wotans, der sich nicht bloss umdrehte, sondern auch noch einen oder zwei Schritte nach vorn käme, nur alles wieder verdürbe. Es sähe aus, als ob er der eignen Kraft des Speeres nicht genügend vertraute, sondern ihr persönlich nachhelfen wollte oder müsste.

Auf Wotans Einschreiten lässt Donner als ein Mann, dessen Zornesader langsam abschwillt, den Hammer nur langsam, wie widerwillig, sinken. Die Riesen tun es ihm mit den Pfählen nach, die sie von „wäg' ich" ab wie Blitzableiter vor sich hingehalten haben.

Wir haben hier, auf der Nibelungenbühne, wieder einmal ein Stück Märchenzaubers vor uns. Auch der Blitz, den Rübezahl der fliehenden Königstochter nachschleudert, zerfliesst an der Grenze des Reiches des Berggeistes in einen leichten Rauch (Musäus, Volksmärchen: Rübezahl I). Die lange Stange des Holländer-Michels zersplittert an der Grenze seines Gebiets „in der Luft, wie an einer unsichtbaren Mauer" (Hauff, Märchen: das steinerne Herz).

Mit der Anbringung der linksseitigen Felswand wird an die Verwaltungen eine sehr mässige Zumutung gestellt, die doch in kritikloser Nachahmung des Bayreuther Vorbildes vor einem ebenso falschen, als kostspieligen und umständlichen, bis an die Höhe der Bühne reichenden Gerüste nicht zurückschrecken, auf welchem Wotan und Loge in blauer Beleuchtung langsam nach Nibelheim heruntersteigen.*)

*) Dieses mächtige Gerüst und das langsame Herabsteigen der Götter werden durch Dichtung und Musik bestimmt widerlegt. Welchen Sinn hat es wohl, dass Loge erst, nachdem sie

Diese Felswand leistet uns auch noch andere gute Dienste, was immer ein Zeichen der Richtigkeit einer Anordnung ist. Auf einigen an ihrem hinteren Ende liegenden Blöcken und Platten drängen sich die Götter zusammen, um die im verdunkelten Hintergrunde wie hinter dem Donnerstein hervorkommenden goldnen Ströme besser zu sehen, mit denen Loge ihnen zum ersten Male den Anblick des Goldes verschafft —, und sie machen auf diese Weise zugleich den Anblick des Hintergrundes für die Zuschauer frei. — Und lassen wir weiter die Wand nicht ganz glatt sein, sondern geben ihr kleine Vorsprünge, Nischen, Ränder usw., wo die Zwerge den Goldhort ebenso aufschichten wie in Nibelheim. Fällt nun auf diesen Aufbau in dem Augenblick von Freias Rückkehr aus einer hinter ihr stehenden dunklen Wolke, hinter welcher wieder die Sonne steht, ein blendend helles Licht, so entsteht daraus ein neuer Ring in der Kette des Unheils. Der strahlende Glanz des Goldschatzes regt Wotan zu einer neuen Torheit gegenüber dem feindlichen Brüderpaare auf, die ihn innerlich und äusserlich auf dem Wege zum Verbrechen wieder ein Stück vorwärts bringt, da sie nur Ausfluss und Zeichen seiner gesteigerten Goldgier ist (vgl. meine Schrift: der Ring des Nibelungen als Wotandrama, 1912, S. 12).

2. Die so lebenswahr einsetzende Handlung der ersten Götterszene flaut nach Loges Erzählung merklich ab. Die Personen und Parteien tun öfter und ausführlicher, als für unser Verständnis nötig ist, kund und zu wissen, dass sie den Ring oder das Gold zu haben wünschen. Mitten in diese Protokollszene platzt hinter Fafners: „den Niblungen fest zu fah'n" Loges Gleitmotiv hinein, das wohl noch jedem Regisseur und Logedarsteller einiges Kopfzerbrechen verursacht hat. Meist kommt er aus der Ferne zu den Redenden herangeweht und spielt, da er nichts zu sagen hat, den Neugierigen. In Berlin eilte er neulich auf die Seite, als hätte man ihn aufs Füsschen getreten, hatte aber natürlich auch nichts zu sagen. Kurz, die Sache ist lächerlich, so oder so. Und gleich darauf eine neue Überraschung. Fasolt bemächtigt sich unvermutet und unvermittelt Freias als Pfand für die Erlangung des Goldes. Wir trauen dem Fafner diese Tat zu: so sehr, dass wir fast an eine Verwechslung der Namen glauben möchten. Denn wie kommt der unbeholfene und wenig goldgierige Fasolt zu solchem Entschlusse? Das letzte Unbehagen weckt endlich Wotans stummes Dastehen bei Freias Fortführung. Zugestanden, er durfte nichts dagegen tun: aber sich blos „fragend anblicken" zu lassen, wie es nicht blos hier geschehen soll, ist doch auch nicht das Merkmal eines hoch dramatischen Charakters.
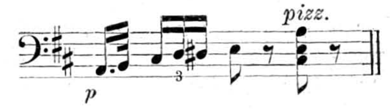
Die Ursache aller dieser Verwunderlichkeiten ist freilich mit einem gegeben: es fehlt die zweite Speerszene, deren Darlegung und Gewinnung für die Bühnen jetzt unsere Aufgabe ist.

Wir beginnen unsere Arbeit an der Stelle, wo Fafner mit Fasolt berät: „glaub' mir, mehr als Freia", während angeblich Wotan „stumm mit sich kämpfend steht und die übrigen Götter in schweigender Spannung ihre Blicke



Minna Wagner, geb. Planer
Aus Julius Kapp: „R. Wagner und die Frauen"

auf ihn heften". Gerade dieser letzten Bemerkung widerspricht die Musik. Schon, nachdem Loge verkündet hatte, dass dem Alberich „der Ring gerathen" sei, hat sich Donner mit der Bemerkung an Wotan gewandt, dass dem Zwerg „der Reif entrissen werden" müsse. Dazu erklang das Motiv:



Es stellt ein leichtes Donnergrollen und elektrisches Zucken vor. Donner spielte mit dem Hammer, den er in der Rechten im Handgelenk prüfend wog und beim pizz. leicht in die Linke fallen liess. Es prickelte ihn in den Gliedern, hier

beide längst sichtbar geworden und längst in Nibelheim eingetreten sind, plötzlich anfängt: „Nibelheim hier"? Die Musik hat vor diesen Worten das Gleitmotiv, das eine rasche Bewegung anzeigt: es kann nur die sein, mit welcher Loge aus der Schlucht kommt. Und er tut es mit der überlegenen Zuversicht, dass er seinen Zweck erreichen werde; er spricht: „Nibelheim hier" in Esdur, der Kraft- und Heldentonart, und bestätigt, was wir hören, dadurch, dass er während dieser Worte auf einen nebenan liegenden Stein springt und von ihm aus straff und unbewegt, wie ein Standbild von Erz, Umschau hält. Die Achtelpause hinter „hier" wird nach dem Bedürfnis des Darstellers verlängert. Zugleich flammt der helle Schein in der Tiefe der Höhlenwendung links stärker auf und hält während der gleich folgenden 3 Takte Schmiedemotiv, die im Fernton von hinten her erklingen müssten, der Musik entsprechend mit einem Glutcrescendo, in dieser Stärke noch an. Die „feurigen Funken", bei deren Anblick sich Loge in Stimme und Haltung vor Lust schüttelt, können selbst nicht gezeigt werden. Die wenigen Takte sind ein Pröbchen, wie Wagner so unvergleichlich vorbereitet. Jetzt ahnen wir in Loge einen Gegner, der selbst dem Herrn des Tarnhelms gewachsen sein könnte.

auf seine Weise einzugreifen; nur wusste er nicht recht wie, denn Alberich war nicht zur Stelle. Donners Haltung verriet einen Entschluss, dem nur noch das Ziel fehlte. Das ging während der acht Takte, die das vorstehende Motiv ausfüllt, so fort. Donner ist also gar nicht die leblose Puppe, für welche er freilich bis jetzt gehalten werden musste.

Er zeigt das gleich wieder, als die Riesen mit ihrem Verlangen nach Freia den Göttern lästig werden. Als Fafner mit Fasolt, die beide noch rechts im Mittelgrunde stehen, zu beraten anfängt, gibt Donner, der mit den übrigen Göttern die linke Seite weiter hinten einnimmt, dem Wotan durch Winken mit dem Kopf und Vorzeigen des Hammers zu verstehen, dass die Waffe doch gegen die Riesen gebraucht werden könne. Wotan hört ihn unbeweglich an, ausgenommen, dass er mit einer kaum merklichen Kopfwendung einen Blick nach den Riesen hin wirft. Beide Götter sind so gruppiert, dass Wotan den Donner einigermassen vor den Riesen deckt, wie auch den Froh, den man gleichfalls in Wotan dringen sieht. Doch darf die Bewegtheit der Gruppe nur soweit gehen, dass sie unsere Hauptaufmerksamkeit nicht von dem Gespräch der Riesen ablenkt, und dass wir nur eben merken: die beiden kleineren Götter suchen den grossen Gott zu einem meuchlerischen Überfall auf die Riesen zu bewegen. Hierdurch kommt freilich Spannung in die Szene.

Denn Fasolt nimmt sich Zeit, bis er sich bestimmen lässt. Er hat jetzt den Pfahl mit beiden Händen in Halshöhe gepackt und rechts an sich gezogen. Den Kopf hält er ein wenig nach dem halb hinter, halb vor ihm stehenden Fafner hingeneigt, das Gesicht während der neun Takte von Freias Motiv dieser, die sich mit Fricka vorn links befindet, zugekehrt. Zu den folgenden drei Takten schaut er fragend nach Fafner hin: er versteht nicht gleich, wie man „ew'ge Jugend erjage", wenn man sie, d. i. die Freia, um Gold weg geben will. Er scheint aber wirklich nicht recht zu hören. Denn dass ihm die Worte des Bruders: „Gold" und „sie", zu der Vorstellung der Herrin der goldnen Äpfel zusammenfliessen, zeigt deren wie ein Gedanke Fasolts leise in den Hörnern ertönendes Motiv. Dazu hat er das Kinn auf seine den Pfahl umklammernden Fäuste gelegt und schaut wieder nach Freia hinüber. Es ist das fein geschaute Missverständnis eines von dumpfer Verliebtheit Befangenen, das der Dichter hier mitfühlen und ein Lächeln auf Fasolts Kosten uns entlocken lässt.

Wie Fafner seine Worte gemeint hat, zeigt dagegen das *pp* — im Fernton — gehaltene Motiv des Goldes an. Als Loge seine goldnen Ströme fliessen liess, erklang der Goldruf ebenso, und Fafner hat wohl gemerkt, wie bezaubert „sie", die Götter, davon waren. Er deutet denn auch mit der Rechten, in der er den Pfahl hat, halb rückwärts nach den Göttern und dem Lande draussen. Mit der Linken erfasst er während des Motivs, wie um den Bruder zu ermuntern, dessen Rechte.

Noch aber wiegt Fasolt zu den folgenden drei leisen Paukenschlägen je einmal zweifelnd den Kopf, am gewichtigsten bei dem dritten mit der Vorschlagstriole. Die drei Vorschläge sind wachsend langsamer zu nehmen und schwellen vom *ppp* zum *pp* der Hauptnote an. Allein Fafner sucht ihn zu den beiden in den Streichern folgenden Triolengruppen, auf die Götter deutend, mit sich fortzureissen und hat auch den Erfolg, dass Fasolt zu dem nach der 2. Gruppe auf A geschehenden Schlag nachdem das B erwartungsvoll ein wenig gehalten worde mit raschem Kopfnicken und ungeduldiger Bewegung de Rechten seine Einwilligung gibt, ohne aber von seine Platze zu weichen. Den Pfahl nimmt jetzt Fasolt au seine linke Seite.

Die Pause hinter dem A wird je nach der Breite de Bühne kürzer oder länger gehalten. Fafner geht in ih auf die etwas weiter hinten links stehenden Götter zu, die als der Zwiespalt der Brüder sichtbar wurde, erwartungs voll ihre Unterhaltung eingestellt haben. Da sich Wota dem Herankommenden nicht gleich zuwendet, mach dieser in kurzer Entfernung vor Wotan Halt und such sich zu den $1\frac{1}{2}$ *f*-Takten seines Motives bemerklich zu machen, indem er den Pfahl erst in die linke, dann wiede in die rechte Hand nimmt. Er beginnt erst, als sich Wota über die linke Achsel nach ihm umsieht. Auf die Eröffnung: „Freia bleib' euch in Frieden" dreht sich Wota ganz herum. Zur Wiederholung des Motives im Orcheste fragendes, freudiges Erstaunen bei den übrigen Göttern dieses mehr bei den Frauen, jenes mehr bei Donner un Froh, während Wotan ruhig bleibt. Dagegen fährt er nachdem er das Anerbieten ganz gehört hat, den Fafne mit den Worten: „Seid ihr bei Sinn?" barsch an, am stärksten mit den folgenden, durch den Esdurakkord eingeleiteten Worten. Dann wendet er sich wieder zu Donner und Froh zurück. Der Schluss: „Schamlosen schenken?" wird bereits wieder über die linke Achsel gesprochen.

Fafner will ebenfalls auffahren, wie das kurze folgende *f* zeigt, zwingt sich aber zu ruhiger Rede, der man doch den inneren Groll anhört. Er spricht im Rücken Wotans.

In der Figur der Streicher: [Notenbeispiel] ist der Vorschlag der vier Zweiunddreissigstel nicht zu rasch zu nehmen. Es ist Gewitterrollen und beginnt erst, nachdem Fafner das Wort „Gewalt" deutlich vollendet hat. Donner freut sich, dass ihm der Gegner gleichsam selbst das gegen ihn anzuwendende Mittel ahnungslos an die Hand gegeben hat. Denn während Fafner das Wort „Gewalt" nur glatthin ausspricht, daher die Streichfigur sich auch nicht auf ihn beziehen kann, hebt Donner, unter scharf aufforderndem Mienenspiel und Kopfnicken gegen Wotan, beim Lauf der Streicher den Hammer und zuckt ihn zu B äusserst wuchtig schlagartig. Auch Froh legt bei dieser Gelegenheit seine Hand heftig auf Wotans Arm und scheint ihm etwas Dringliches zu sagen. Doch müssen die beiden ihre Äusserungen so einrichten, dass dieselben durch Wotan vor Fafner hinreichend verdeckt werden, da dieser irgend welche, wenn auch nur durch Geberden ausgedrückte Drohungen gewiss nicht ohne Verwahrung hinnehmen würde. Dadurch, dass die Streicher erst nach Beendigung des Wortes „Gewalt" einsetzen, wird die Pause etwas verlängert, was aber auch für Fafner gut stimmt, der sich erst den Kopf kratzt, bevor er mit seinem Zwischensatze herauskommt.

Den Umstand, dass neben Wotan auch noch Fafner den Fasolt vor den Blicken Donners und Frohs deckt, benützt Loge, der hinten scharf beobachtend gestanden und den geplanten Verrat wohl gemerkt hat, in seinem bisher so rätselhaften Gleitmotiv an den noch auf seinem

alten Platze stehenden Fasolt heranzuschleichen. Sowie Wotan verächtlich über die linke Achsel her mit: „Für euch müht' ich mich" wieder zu sprechen beginnt, nimmt Loge eine unbefangene Haltung an. Als aber Wotan bei „macht euch Dumme mein Dank" sein Gesicht in seine natürliche Lage zurücknimmt, neigt sich Loge rasch zu Fasolt heran und scheint ihm etwas ins rechte Ohr zu sagen. Es kann nur eine Warnung vor der drohenden Gefahr sein und die Aufforderung, sich zu seiner Sicherheit Freias zu bemächtigen und mit ihr abzuziehen. Dazu gibt Loge dem Fasolt einen starken Stoss auf die Schulter, der ihn gegen Freia hintreibt. Loge kann nicht wünschen, dass Donner seinen Überfall ausführt, da Freia dann nicht gegen das Gold ausgetauscht zu werden brauchte, mit welchem Wotan bekannt zu machen sein Plan ist.

Wir begreifen, dass dieser Rat dem Fasolt einleuchtet und dass er den auch handgreiflich ihm gewiesenen Weg geht. Stoss und Beginn des Ganges fallen zusammen mit Wotans letztem Worte „Dank". In den drei Takten des verzerrten Freiamotivs nimmt Fasolt seinen Weg quer über die Bühne, doch nicht gerade auf Freia zu, die sonst zu ihren hinten stehenden Angehörigen flüchten würde. Er hählt vielmehr die Richtung zwischen dieser Gruppe und Freia ein. Fricka weicht zurück; als Freia nach vorn rechtshin zu entkommen sucht, versperrt er ihr mit dem vorgehaltenen Pfahle, den er in der Linken trägt, den Weg. So kann er mit seiner Rechten Freias Linke fassen. Während der Worte: „Hierher Maid! In unsere Macht! Als Pfand folgst du uns jetzt, bis wir Lösung empfahn!" führt er sie die Rampe entlang nach rechts hinüber. Bei den letzten beiden Worten hat er die rechte Seite noch nicht erreicht. Zu dem warmen Adur und dem *p* des Orchesters müssen wir auch noch Fasolts der Freia freundlich zugewandtes Gesicht sehen, ein mimisches: „mein Töchterchen, fürchte dich nicht, es wird so schlimm nicht werden!"
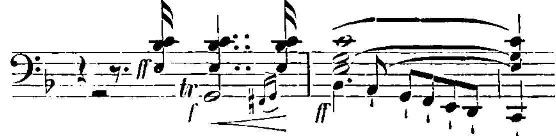


Richard Wagner und Cäcilie Geyer

Als Fasolt nahe an Freia herangekommen ist, bemerken Donner und Froh sein Vorhaben und machen erschreckt Wotan darauf aufmerksam, der sich nach vorn umkehrt. Die Geberden gespannter Erwartung, ob Freia dem Fasolt nicht enschlüpfen werde, gehen in den von „empfah'n" ab ausgehaltenen Oktaven des D der Fagotte und Hörner in erstarrtes Staunen über, dass das Entsetzliche nun doch geschieht.

Auch Fafner hat infolge des Gebahrens der Götter mit rascher Kopfwendung den Vorgang wahrgenommen, worauf er sogleich den Pfahl schlagbereit, doch abwärts gehalten, in beide Hände nahm und sich fernerhin so stellt und bewegt, dass er sowohl die Götter, als den Bruder im Auge behält und diesem gegen jene den Rückzug deckt.

In dem wiederum drei Takte füllenden schmerzlichen Freiamotiv ist Fasolt an der rechten Bühnenseite entlang mit seiner schönen Beute bis an den rechts seitwärts hinaus führenden Gang gelangt, durch den die Riesen herbeigekommen sind, und tritt nun in denselben hinein. Indem er sich an dieses Ziel hinanbewegte, hat sich die Göttergruppe von links nach rechts gedreht: Wotan ist etwas zurückgetreten, die beiden andern haben sich etwas nach vorn geschoben, alle drei mit dem Gesicht nach rechts. Auch Fafner hat sich, halb rückwärts gehend, zu jenem Seitengange hingezogen, den er nunmehr mit seiner den Göttern zugewandten Person deckt. Sein wilder Zuruf: „Fort von hier sei sie entführt!" bringt es den Göttern zum vollen Bewusstsein, dass die Spenderin ihres Lebens zunächst wenigstens nicht mehr ihnen gehört. Der dazu ertönende wehvolle Akkord begleitet die Schmerzgeberde, die in die Erstarrung der Götter sich löst. Sie geht bei Donner und Froh im nächsten Takte:
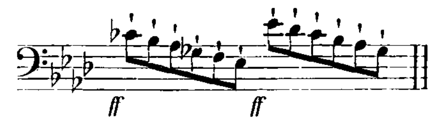


in Zuckungen der Wut über; es scheint, dass wir den drohenden Überfall doch noch erleben sollen. Mit seinem rollenden Triller macht Donner, den Hammer in der Faust, einen starken Schritt an Wotans Seite; Fafner, der das bemerkt, hebt zu dem tölpelhaft vergröberten Speermotiv mit der Rechten seinen Pfahl hoch quer vor sich hin. So hat er's von Wotan gesehen und glaubt, in der Geberde stecke der Zauber. Damit hat auch dieser Bruder sein Tröpflein Wagnerschen Humors weg. Der Triller wird von den Streichern links im Orchester, das polternde Speermotiv von den rechts sitzenden gespielt.

Aber schon hat Wotan, noch immer der am wenigsten bewegte, sich gewaltsamst bezwingende, mit einem leichten Vorhalten seines Speeres Donner zur Besinnung gebracht. Mit klagenden Geberden zu den klagenden Klängen müssen die Götter Freia, die schöne, ziehen lassen.

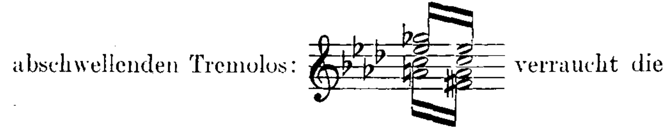
Da endlich, als sie sie nicht mehr sehen, als nur noch ihr Weheruf herüber schallt, schleudert auch Wotan die Rechte, mit der er den Speer, um sich zu bezwingen,

gewaltsam an seine Brust gepresst hatte, hoch empor. In den rollenden Läufen:
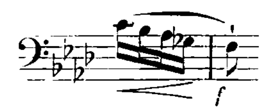


stürzt er in wilden Sprüngen hinter den Riesen her; mit den Rüfen: „Auf! Ihnen nach!", „Breche denn Alles!" Froh und Donner ihm nach.

Da, auf dem gellenden Oktavenschlag a, reisst sich Wotan in halber Wendung, die Brust an uns vorüber, herum und streckt den mit beiden Händen erfassten Speer, die Spitze nach der Rampe zu, quer vor den nachstürmenden Genossen hin. Während des vom *ff* bis zum *p* abschwellenden Tremolos:



verraucht die Wut, kehrt die Besinnung auf das, was Rechtens ist, zurück, geht die äussere höchste Kraftanspannung in Gebrochenheit über. Mit dem unwillig erteilten Winke:



gibt Wotan das Zeichen zur Rückkehr auf die freialose Walhallwiese.



Zerstreute Gedanken über Richard Wagner

Von Aug. Stradal

O Lotusblume, Schwan der Blumenwelt!
Auf öden Wassern wiegst du dich, die reine,
Und suchst in wachem Traum das ewig Eine,
Von Himmelsdrang das Blumenherz geschwellt.

O Schwan, lebend'ge Lilie der Flut!
In wirrem Drange läßt du zieh'n die Andern,
Zu ruh'n, zu sinnen liebst du, nicht zu wandern.
Weltabgeschieden nährst du heil'ge Glut.

Wer Höchstes sucht, geht immer eig'ne Bahn;
Das Beste haben Menschen nie gemeinsam.
Wer glücklich werden will, **erst sei er einsam:**
Die Lotosblume lehrt es und der Schwan.

Robert Hamerling (Sinnen und Minnen).

Cum subit illius tristissima noctis imago,
Qua mihi supremum tempus in urbe fuit,
Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui,
Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.

Ovid (liber primus Tristium ex Ponto, Ode III)

Diese Verse mag Wagner wohl oft auf seiner Flucht von Dresden nach der Schweiz (dem Exil) still vor sich hingesagt haben. Variationen dieser Ovidschen Verse klingen in allen Molltonarten aus den Briefen heraus, welche Wagner aus dem Exil an Liszt und seine andern Freunde schrieb.

Und doch war das scheinbare Unglück, das Exil, nicht nur das höchste Glück Wagners, sondern auch das größte Geschenk, das eine göttliche Vorsehung der Menschheit machen konnte.

Man vergegenwärtige sich Wagners Leben in Dresden vor der Katastrophe, die ihn zur Flucht nötigte. Hier, wo der Meister alle möglichen Opern dirigieren mußte (wozu natürlich die nervenanstrengenden zeitraubenden Proben noch dazu kamen), wo er mitten im Kulturkampfe stehend, von allen Seiten angegriffen wurde, wo alles mögliche hindernd und störend ihm mit kalter Feindschaft gegenüber trat, — hätte er nie und nimmer das Kunstwerk der Zukunft schaffen können.

„Wer glücklich werden will, erst sei er einsam!"

Da kam das Revolutionsjahr und führte den Meister aus dem Sturm, der Unruhe des Lebens, aus dem Reiche der materiellen kleinlichen Gehässigkeiten in das Land des Friedens, in die Einsamkeit der schneegekrönten Bergesriesen der Schweiz, bei deren Anblick er zum Titanen wurde, der wuchs und wuchs, bis seine heiße Stirn die Sterne berührte, wo er alles, was menschlich noch ihm anhaftete, abgestreift und der Erde zurückgelassen hatte.

„Dieser Baum steht einsam hier am Gebirge;
Er wuchs hoch hinweg über Mensch und Tier.
Und wenn er reden wollte, er würde Niemanden haben, der ihn verstünde; so hoch wuchs er.
Nun wartet er und wartet — worauf wartet er doch?
Er wohnt dem Sitze der Wolken zu nah'.
Er wartet wohl auf den ersten Blitz?"

F. Nietzsche (Also sprach Zarathustra).

Hier in dieser Einsamkeit, umgeben von den Wundern der Natur, erschaute er selbst das Wunder der Zukunft.

„Als Zarathustra dreißig Jahre alt war, verließ er seine Heimat und den See seiner Heimat und ging in das Gebirge. Hier genoß er seines Geistes und seiner Einsamkeit und wurde dessen zehn Jahre nicht müde. Endlich aber verwandelte sich sein Herz, — und eines Morgens stand er mit der Morgenröte auf, trat vor die Sonne hin und sprach zu ihr also: 'Du großes Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du die nicht hättest, denen du leuchtest. — Ich möchte verschenken und austeilen, bis die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Torheit und die Armen wieder einmal ihres Reichtums froh geworden sind. Dazu muß ich in die Tiefe steigen; wie du des Abends tust, wenn du hinter das Meer gehst und noch der Unterwelt Licht bringst, du überreiches Gestirn'."

F. Nietzsche (Also sprach Zarathustra).

„Es donnern die Höhen, es zittert der Steg,
Nicht grauet dem Schützen auf schwindlichtem Weg;
Er schreitet verwegen
Auf Feldern von Eis;
Da pranget kein Frühling,
Da grünet kein Reis;
Und unter den Füßen ein neblichtes Meer,
Erkennt er die Städte der Menschen nicht mehr;
Durch den Riß nur der Wolken
Erblickt er die Welt
Tief unter den Wassern
Das grünende Feld."

Schiller (Wilhelm Tell).

Nachdem das ewige Werk geschaffen, mußte der Meister aus wilder Gletscherpracht zu Tale zu den Menschen herabsteigen. „Laut ertönt es in dir, laut soll es

auch vor anderen ertönen." R. Wagner (der Künstler und die Öffentlichkeit). Das „überreiche Gestirn" strahlte nun der Menschheit. Doch die Menschheit konnte ein solches Übermaß von Lichtfülle nicht in sich aufnehmen..

„Hinaufgeschaut! — der Berge Gipfelriesen
Verkünden schon die feierlichste Stunde;
Sie dürfen früh des ewigen Lichts genießen,
Das später sich zu uns hernieder wendet.
Jetzt zu der Alpe grüngesenkten Wiesen
Wird neuer Glanz und Deutlichkeit gespendet,
Und stufenweis herab ist es gelungen: —
Sie tritt hervor! — und leider! schon geblendet,
Kehr ich mich weg, von Augenschmerz durchdrungen."
Goethe (Faust II. Teil).

Wohl bedauern wir die Einsamkeit Beethovens, der mitten im Treiben der Großstadt der Einsamste aller Einsamen ist. Wo wären aber die überirdischen Tonvisionen des letzten Beethoven, wenn nicht das Fatum in weiser Voraussicht die consolatrix tristium, die Einsamkeit (Benediction de dieu dans la solitude) als Mitschöpferin dieser göttlichen Offenbarungen herbeigerufen hätte?

Besäßen wir Bruckners Adagio der 9 ten., wenn ihn nicht die stille Einsamkeit umgeben hätte, wenn die Dornenkrone ihm erspart geblieben wäre?

Die Ruhe und den Frieden, welche sich langsam Wagners bemächtigten, können wir mit jenem berühmten Poëm Lamartines, welches Liszt zur Komposition seiner Benediction de Dieu begeisterte, schildern:

„D'où me vient, o mon Dieu, cette paix qui m'inonde?
D'où me vient cette foi, dont mon cœur surabonde,
A moi, qui tout à l'heure, incertain, agité
Et sur les flots du doute à tout vent balloté.
Cherchais le bien, le vrai, dans les rêves des sages,
Et la paix dans des cœurs retentissant d'orages?
A peine sur mon front quelques jours ont glissé.
Il me semble, qu'un siècle et qu'un monde ont passé,
Et que, separé d'eux par un abîme immense
Un nouvel homme en moi renaît et recommence."

Übersetzt von Hildegard Stradal:
Woher, mein Gott, kommt plötzlich dieser Frieden,
Was hat mir diese Seligkeit beschieden?
Mir, der noch jüngst wie Wellenspiel getrieben,
Verzweifelnd zwischen Sehnsucht, Haß und Lieben
Nach Wahrheit suchte unter heißen Schmerzen,
Nach Ruhe, ach! mit diesem Sturm im Herzen?
Ist's eine Ewigkeit seit jenem Bangen?
O Gott! nur wenig Tage sind vergangen
Und doch fühl' ich, getrennt vom Leid auf Erden,
Aus mir schon einen neuen Menschen werden."

Weltflucht Wagners zur Natur! Konnte es ein größeres Glück für die Menschheit geben? Das beständige Erleben der Natur, welche dem Dichter, von den zartesten Formen angefangen bis zu den gewaltigsten Formen, dem Gletschermeeren und den eisbedeckten Gipfeln, die mannigfaltigsten Eindrücke gab, brachte im Innern Wagners jene künstlerischen Grundstimmungen hervor, ohne welche sich der Ring des Nibelungen nicht aufgebaut hätte.

Von 1849 bis Ende 1852 hat Wagner nur geschaut, gesonnen, sich unbewußt durch literarische Aufsätze das äußere Holzgebäude seines Kunsttempels aufgeführt und in sich Musik angesammelt und wieder angesammelt, ohne diese von sich zu geben, bis er nach 3 Jahren so erfüllt und jede Faser seines Herzens so von Tönen entzündet war, daß plötzlich mit Urgewalt und mit unheimlich rapider Schnelligkeit die Töne sich der Außenwelt ergossen und der Ring des Nibelungen erstand.

Zwischen einsamen Gletschern liegt ein stiller weltenferner See. Düster und traurig senken sich schwarze Felsen in seine Fluten hinab. Dunkelgrün starrt uns das Eiswasser entgegen.

Jahrelang nimmt das Wasser zu, da kein Abfluß ist. Da plötzlich eine Bergkatastrophe. Zu hoch ragten die Fluten, die nun brausend zu Tale stürzen.

So mußte auch für das Übermaß der Töne, von welchen Wagner erfüllt war, endlich die Erlösung kommen.



Wilhelmine Schroeder-Devrient

Lohengrin und Rheingold! Welch' ein unerhörter stilistischer Unterschied! Und zwar nicht bloß dichterisch, sondern auch hauptsächlich musikalisch. Man denke z. B. an das Brautlied aus Lohengrin und die erste Szene des Rheingold (Alberich und die Rheintöchter). Schon im Fliegenden Holländer, Tannhäuser, Lohengrin entdecken wir ein rastloses Suchen Wagners nach einem Ideale des Stiles, das ihm vorschwebte, das er aber, so sehr auch diese Werke ewigen Wert haben, damals noch nicht fand. Wohl weist einiges im Holländer (Monolog des Holländers, erste Szene), im Lohengrin (Szene zwischen Telramund und Ortrud, II. Akt) usw. dahin, daß der Nibelungenstil kommen muß, aber der ureigenste Wagnerstil war noch nicht entdeckt, dieser Stil konnte erst in der Einsamkeit des Schweizer Landes gefunden werden.

Wir sahen also, daß bereits zwei Grundbedingungen für das neue Schaffen Wagners in der Schweiz gegeben waren: „die Einsamkeit und die Natur". Zu diesen kamen aber bekanntlich noch zwei Faktoren, welche von enormen Einfluß auf Wagner waren: F. Liszt und Schopenhauer.

Freilich ist der dichterische Stil Wagners, wenn wir ihn in den aufeinander folgenden Dichtungen Lohengrin und Rheingold vergleichen, auch verschieden, jedoch nicht in so hervorragend auffälliger Weise, wie die musikalischen Ausdrucksweisen. Leider mußte ich hier das Gesamtkunstwerk der Erörterung halber in Dichtung und Vertonung trennen, was eigentlich unwagnerisch ist.

Ich habe in einem langen Aufsatz in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Der Einfluß Liszts auf die Musikwelt, 31. Mai 1902) hervorgehoben, daß Wagner während des Schweizer Aufenthaltes mit den sinfonischen Dichtungen und den beiden Sinfonien „Eine Faust-Sinfonie“ und „Eine Sinfonie nach Dantes göttlicher Komödie“ bekannt wurde und habe in dem oben erwähnten Aufsatz mit Notenbeispielen nachgewiesen, daß Wagner musikalisch und insbesondere harmonisch — Liszt war, was harmonische Errungenschaften anbelangt, entschieden Wagner voraus — von Liszt beeinflußt wurde und daß der neue musikalische Stil Wagners durch die vorher bahnbrechende Erscheinung Liszts sich schneller entwickeln konnte, da manche musikalische Errungenschaften Liszts von Wagner unbewußt frei benutzt wurden.

So ist gleichsam Liszt ein harmonischer „Johannes der Täufer“.

Aber auch Liszt ist bekanntlich eng mit der Schweiz verbunden. Mußte er zwar in kein Exil flüchten, so war er doch durch äußere Umstände genötigt, 1838 nach Genf zu ziehen und dort in größter Einsamkeit fast 2 Jahre zu leben. Hier am Herzen der Natur, im Anblick des Lemanschen Sees und der Montblancgruppe erstand der Komponist Liszt, der all' die tiefen Eindrücke, welche die Schweizer Natur in ihm erweckte, im Album d'un voyageur (man vergleiche meinen Aufsatz in der Neuen Musik-Zeitung Stuttgart „Das Album d'un voyageur und das I. année de pelerinage“, Mitte Oktober 1911 bis Ende September 1912 in 10 Fortsetzungen) in ergreifende Tongemälde umsetzte.

Auch er „mußte hierauf in die Tiefe steigen und der Welt als überreiches Gestirn Licht bringen“.

Nur mit Dankbarkeit können wir der Schweiz gedenken, deren einsame Naturwunder Wagner und Liszt in stand setzten, die höchsten Former alles tönenden Daseins zu werden, zwei überreiche Gestirne, die der Welt für ewige Zeiten leuchten. Aber auch die Schweiz sollte die beiden Meister durch ein gemeinsames Denkmal ehren!

Einstens „trugen sie Asche zu Berge“, „herab aber brachten sie in die Täler Feuer, jedoch kein verheerendes, sondern ein seliges, wonniges Feuer, das die ganze Erde überstrahlt“. Ein Gedanke Nietzsches, den ich etwas frei paraphrasiert habe.

Hat nun die Menschheit dieses selige, wonnige Feuer, mit welchem Wagner die Welt überstrahlen wollte, angenommen?

„Wenn ich allein bin und in mir die musikalischen Fibern erbeben, bunte, wirre Klänge zu Akkorden sich gestalten und endlich daraus die Melodie entspringt (wie merkwürdig! Bei den größten Komponisten scheint zuerst die Melodie und dann erst die Harmonie, der Akkord zu entspringen. Bei Wagner scheint es umgekehrt gewesen zu sein, was einen tiefen Blick in das Schaffen Wagners gewährt), die als Idee mir mein ganzes Wesen offenbart; wenn das Herz dann in lauten Schlägen seinen ungestümen Takt (der Rhythmus also als dritte Folge; erst der Akkord, dann die Melodie, dann die Bewegung) dazu gibt, die Begeisterung durch das sterbliche, nun nicht mehr sehende Auge, sich ergießt, — dann sage ich mir oft: „Welch' großer Tor bist du, nicht stets bei dir zu bleiben, um diesen einzigen Wonnen nachzuleben, statt, daß du dich nun hinaus vor jene schauerliche Masse, welche Publikum heißt, drängst, um durch eine gänzlich nichtssagende Zustimmung die absurde Erlaubnis zur fortgesetzten Ausübung deines Kompositionstalentes zu gewinnen!“

Wagner (Der Künstler und die Öffentlichkeit).

Und doch mußte Wagner herabsteigen aus einsamen Bergen; denn „die Pflicht des Genies, der Menschheit zu Gefallen zu leben“ von Gott als Naturzwang auferlegt, rief ihn in die Täler hinab. „Genie oblige“ sagte Liszt. Das Genie muß sich selbst geben. Freilich mußte Wagner bei seinem Abstieg zu Tale einen Kompromiß eingehen, den ich später erklären will. Wäre ich Buddhist, so würde ich an Seelenwanderungen glauben. Bei der Erscheinung Wagners scheint nun keine Seelenwanderung eines Einzelnen vorzuliegen, sondern eine Metamorphisierung des ganzen hellenischen Volkes in das Denken einer einzigen Person sich vollzogen zu haben. Hätte Wagner zur Zeit der Blüte des Hellenentums gelebt, er wäre in den mannigfachsten Erscheinungsformen als Aischylos, als Praxiteles, als Platon erschienen. Seine Einheit wäre in Trinität aufgegangen. Uns Deutschen erschien Wagner als alles vereinigende Einheit. Uns Deutschen wollte er das große deutsche musikalische Drama geben! Ein Bayreuth, der Sitz der Festspiele sollte erstehen, da ja bekanntlich Wagners Gedanken ganz fern unseren Theatern und besonders unserem Theaterpublikum standen.

Wie Wagner in der Schweiz, losgetrennt von der Welt nur in der Natur seine Werke erlebte, sollte der Zuhörer ebenso, von allem Irdischen losgelöst, das Wagnersche Kunstwerk als Festspielbesucher in sich erleben, ein kohärierender Bestandteil des Kunstwerkes werden. Lebte da Wagner nicht in einer idealen Täuschung? Wohl war das vollendete deutsche Kunstwerk da. War aber auch der von Wagner ersehnte, in seinen Vorstellungen gedachte Zuhörer, der eigentliche Miterleber des deutschen Kunstwerkes da?

„Siehe, hier ist die neue Tafel; aber wo sind meine Brüder, die sie mit mir zu Tale und in fleischerne Herzen tragen?“ F. Nietzsche (Also sprach Zarathustra).

„Träumte“ da Wagner nicht, als er an seine Miterleber „der neuen Tafel“, „an seine Brüder dachte?“ Schätzte er sie im Traume nicht zu hoch ein?

„Platon sagt öfters, daß die Menschen nur im Traume leben.“ Schopenhauer (Welt als Vorstellung).

„We are such stuff
As dreams are made of, and our little life
Is rounded with a sleep.“ (Shakespeare).

Übersetzt:
(Wir sind solches Zeug, wie das, woraus die Träume gemacht sind, unser kurzes Leben von einem Schlaf umschlossen.) Schopenhauer (Welt als Vorstellung).

Bekanntlich waren die Festspiele bei den Griechen mit dem Kultus der Religion eng verbunden. In den Festspielen erlebte der Grieche sein ganzes „Ich“, sein „Eigenes Selbst“. Der Zuhörer beim griechischen Festspiel war tatsächlich Miterleber des Kunstwerkes, kohärierend, unzertrennlich vom Festspiel. So wie die Blätter am Baume hängen, so sind die Griechen ein integrierender Bestandteil des Festspieles. Das konnte natürlich im Falle „Wagner“ bei den Deutschen nicht der Fall sein. Die Edda, die Nibelungensage, sind leider nicht die Erzieher des deutschen Volkes im 19. Jahrhundert gewesen, während der Grieche mit Homer und Hesiod aufwuchs. Im Protestantismus oder Katholizismus aufgewachsen, wurde der Deutsche

durch Immanuel Kants „Kritik der reinen Vernunft" und durch Goethe erzogen. Über Deutschland wölbt sich nicht der sonnige blaue Himmel Griechenlands, sondern der graue Himmel des Nordens, der nicht das Evangelium der Freude, sondern das Buch des Entbehrens lehrt, und das Denken der reinen Vernunft auf Kosten des naiven Fühlens förderte. Gewiß ist es, daß seit der Erfindung der Buchdruckerkunst das naive, vorurteilslose Fühlen der Menschheit nachgelassen hat. Die Griechen waren die künstlerischsten und naivsten Erleber der Werke ihrer großen Dramatiker.

„Die Kunst ist die höchste gemeinschaftliche Lebensäußerung des Menschen", sagt Wagner. Wo aber sind „die Brüder für seine neuen Tafeln"? Zu allem, was dem Deutschen aber unmöglich machte, der Bruder für die neuen Tafeln im ureigentlichen Sinne Wagners zu werden, kommen noch die Wunder der technischen Erfindungen, welche den Dichter, den Denker langsam zum Handelsmann, zum Rivalen des unkünstlerischsten Typus der Menschheit, des Engländers, metamorphisierten.

So konnte der Aufnehmer oder Genießer des Wagnerschen Kunstwerkes nur selten ein Erleber, wie ihn sich Wagner dachte, sondern nur ein begeisterter Zuhörer werden, da er im Zeitalter der Wunder der Elektrizität und des Dampfes und aller möglichen, die sozialen Verhältnisse unseres Lebens ganz umändernden, Erfindungen, jene künstlerische Naivität (das höchste Gut des Menschen) verloren hat, welche ihn, wie die Hellenen, befähigte, der wahre Miterleber oder Erleber des Wagnerschen Kunstwerkes zu werden, wie ihn Wagner dachte.

Franz Liszt

Nur Wagner selbst hätte der wahre Erleber seines Werkes werden können. Denn in jedem Sinne schreibt ja ein großer Geist nur für sich.

So wurde unbewußt ein Kompromiß eingegangen. Das Bayreuther deutsche Nationaltheater wurde das allererste vollendete Bühnenfestspielhaus. Je mehr aber sich die Deutschen von jenem ideal von Wagner gedachten Besucher der Festspiele entfernten, umso größer mußte der Kompromiß werden. Freilich das Kunstwerk strahlte stets und in gleicher intensiver Weise fort, das Wagnerische „Feuer" erleuchtete die ganze Erde und zog magnetisch die Franzosen, Engländer und Amerikaner an.

Diese Zuhörer mußten natürlich infolge ihrer Abstammung, ihrer Kulturen, ihrer sozialen Verhältnisse sich noch weiter von dem von Wagner ideal gedachten Zuhörer oder Erleber entfernen.

Ein amerikanischer Petroleum-Milliardär und „durch Mitleid wissend": Welche Entfernung! Legt das Universum zwischen diese, und der Abgrund zwischen ihnen ist trotzdem nicht zu füllen! Ein neuer Kompromiß mußte eingegangen werden: Das Festspielhaus wurde international. Wagner hat die Welt erobert. Ist dieses ein Pyrrhussieg? Ist diese Eroberung im Wagnerschen Sinne eine Niederlage oder ein Sieg? Ich kann es nicht entscheiden.

* * *

Neben vielen großen Charaktereigenschaften Wagners bewundere ich am meisten die Macht seines unbeugsamen Willens, der nie einen Kompromiß einging. Als Siegernatur riß er alle Barrikaden der Bosheit, der Stupidität ein, mit unheimlicher Energie nur dem einen Ziele entgegenschreitend, wie St. François de Paule marchant sur les flots. Alles mußte seinem Willen weichen. Wagner ist selbst Siegfried, der den Kampf mit dem Lindwurm der Verkommenheit aufnimmt, der Wotan den Speer zerschlägt, und durch Flammen des Hasses steigend, zur Erweckung seines Kunstwerkes, welches er von allen irdischen Fesseln in Liebe befreit, auf den höchsten Gipfel der Kunst vordringt.

Wenn man den eisernen Willen (ein wiedererstandener Götz von Berlichingen) Wagners, der nie sich in ein Kompromiß einließ, bedenkt, so muß man sich sagen, daß Wagner lieber sein Kunstwerk zertrümmert hätte, ehe er einen Vergleich akzeptiert hätte. Ich fühle, daß hier, falls Wagner länger gelebt hätte, die größte Künstlertragödie entstanden wäre, ein Drama, gegen welches alle anderen Lebenstragödien kaum in Betracht kommen.

Die „Idée fixe" verunstaltet, zerrissen!
Das Ende der großen künstlerischen Sehnsucht
Im „Hexensabbath" der Welt!

Episode de la vie d'un artiste (Berlioz).

Houston Chamberlain schreibt in seinem neuesten Werke „Goethe": „Wagner ist als dramatischer Dichter auf die Mitwirkung der Welt angewiesen. Was er von sich fordert, es scheint unmöglich und dennoch, das Genie in ihm leistet es; was er von der ihn umgebenden Welt fordert, ist nichts weniger als daß sie ebenfalls Genie besitzen solle, und das ist eine unerfüllbare Zumutung. So umfaßt

sein Schaffen einerseits das Glück des gestaltenden Künstlers, anderseits den berauschenden Wahn einer zu beglückenden Menschheit, wofür dann aber jede seiner Berührungen mit der Welt in die bittre Tragik der Erkenntnis mündet, daß diese Menschheit die Mitwirkung versagt und das Erhabene nicht eher anzunehmen geruht, bis es trivialisiert und der höheren Absicht entkleidet worden ist."

* * *

Wir Deutsche freilich wollen das ja vorhandene ewige und in Bayreuth vollendet sich offenbarende Kunstwerk Wagners bewundern; denn den von mir erörterten Unterschied zwischen dem von Wagner gedachten Miterleber seines Kunstwerkes und dem wirklichen Zuhörer, so wie er ist, wird wohl außer einigen wahren Künstlern kaum jemand empfinden.

Alles Göttliche, zur Erde kommend, muß sich einigermaßen der Erdenschwere anpassen, einen Kompromiß eingehen! Liszts Oratorium „Christus", in weltenferner Einsamkeit in dem Kloster St. Rosario auf dem Monte Mario bei Rom erstanden, ist ja auch nur gedacht für jene Christen, die Liszt idealisiert sich vorstellte. Die Szene „Tristis est anima mea" hat Liszt nur für sich geschrieben!

Freilich hat der Staat es unterlassen, das Festspielhaus zu unterstützen, weshalb ihm berechtigte Vorwürfe zu machen sind. Wagner hat bekanntlich beabsichtigt, das Festspielhaus dem ganzen deutschen Volke zu öffnen. Doch dazu gehörte staatliche große Subvention, die eben ausblieb, so daß nur den reichen und nur den wenigbemittelten, welche Freibillette erhielten, das Festspiel ermöglicht wurde. Eine neue Divergenz mit den Absichten Wagners, ein neuer Kompromiß!

Die Athener besiegten bekanntlich die gewaltige Übermacht der Perser nur durch ihre Geisteskultur. Daher bedenke man, daß nicht allein die Dreadnoughts, sondern auch die Geisteskulturen, die durch die Heroen des deutschen Geistes geschaffen wurden, die wahren Schützer Deutschlands sind. Aber auch sonst ließ es sich der Staat nicht angelegen sein, die hehren Ideen Wagners zu fördern. Wohl werden an den Gymnasien die lateinischen Schriftsteller, der Abklatsch der großen griechischen Kultur ohne deren idealen Hintergrund gelehrt, doch unsere deutschen Sagen, Mythen und frühen Volksdichtungen werden bei der Bildung des Knaben und Jünglings wenig beachtet. Ehe der Staat dem Jüngling das Entstehen Roms erklärt und ehe er lateinische Schriftsteller vorführt, sollte er den Jüngling längst in die Edda, die Nibelungensage usw. eingeführt haben. Gottfried von Straßburg, Wolfram von Eschenbach, Hartmann von der Aue, Walter von der Vogelweide stehen uns doch näher als Tacitus und Julius Caesar. Meines Wissens sind in keinen Lehrplan der Gymnasien und Realschulen die Dichtungen Wagners aufgenommen. Ich bin sicher, daß Hebbels Nibelungen daselbst gelesen werden (was ja rühmenswert ist), Wagners Nibelungen dürften aber kaum gelesen worden sein. Was hat auch ein Professor der deutschen Literatur mit Wagner zu tun! Das unbedeutendste Gedicht eines der vergessenen Pegnitzschäfer dünkt ihn mehr wert als der ganze Wagner. Und doch sollte eben schon die Jugend, wie sie Goethe langsam begreifen soll, in Wagners Dichtungen und Schriften eingeführt werden und dafür ein eigenes Kollegium bestehen.

Wie ganz anders wird jener Zuhörer das Bayreuther Kunstwerk in sich aufnehmen, der in seiner Jugend mit Siegfried und Brünnhilde, mit Parsifal, Tristan und Hans Sachs aufgewachsen ist, den die deutschen Sagen in seiner Knabenzeit umschwebten.

Sage man sich doch endlich los von der kalten römischen Unkultur, die nur dem Gesetzgeber feste Geistesdoktrinen gab, welche aber zum Teil unser angeborenes deutsches Recht und unsere Rechtssitten, wie diese so urdeutsch im Sachsenspiegel sich uns zeigen, erstickten durch fremde Satzungen! Selten haben fremdländische Geistesprodukte so tiefen Schaden dem deutschen Fühlen bereitet als Justinians Institutionen und Pandekten. Überall fremdes, wo doch der deutsche Geist so stark war und selbst so viel Ureigenes in sich schloß!

Und nun erscheint nach Goethe noch ein Wagner, treibt aus dem Tempel der deutschen Kunst die fremden Musikwechsler- und Hausierer hinaus und stellt an die Stelle der leeren fremdländischen Scheinkunst das deutsche echte Kunstwerk.

Mögest du „überreiches Gestirn" ewig leuchten und strahlen. Denn mit deinem Untergang endet Deutschland.

Das wollen die Götter verhüten!

Rundschau

Konzerte

Cöthen Das neunzehnte Anhaltische Musikfest fand am 3. und 4. Mai in Cöthen statt. Der über 400 Personen starke Chor setzte sich zusammen aus den Mitgliedern der grossen gemischtchörigen Gesangvereine der Städte Bernburg, Cöthen, Dessau, Zerbst, das Orchester bildete die Dessauer Hofkapelle. Generalmusikdirektor Mikorey hatte für das Fest ein ebenso feingewähltes wie künstlerisch wertvolles Programm zusammengestellt. Wir hörten zunächst J. S. Bachs fünftes Brandenburgisches Konzert für Violine, Flöte und Klavier mit Streichorchester, das in den Solopartien mit Prof. Press-Berlin (Violine), Adolf Buchheim-Dessau (Flöte) und Prof. Pembaur-Leipzig (Klavier) trefflich besetzt war. Nach zwei Gesängen für Alt mit Orchester, einer Kantate von Händel und einer Arie von Gluck, die Adrienne von Kraus-Osborne vorzüglich sang, erklang als Hauptwerk des Konzerts Beethovens Missa solemnis. Unter Mikoreys feingestaltender, schwungvoller Führung erlebte die Missa eine gediegene Wiedergabe und hinterliess die nachhaltigsten Eindrücke. Die immensen Schwierigkeiten, die Beethoven dem Chore zumutet, überwand dieser in anerkennenswerter Art, das Orchester spielte seinen Part mit ganzer Hingabe, und das Soloquartett war mit Anna Kämpfert-Frankfurt a. M. (Sopran), Adrienne von Kraus-Osborne-München (Alt), Hanns Nietan-Dessau (Tenor) und Prof. von Kraus-München (Bass) in geradezu ideal schöner Weise besetzt. Am zweiten Konzerttag fand zunächst eine Kammermusik-Matinee, ausgeführt vom „Russischen Trio", Frau Vera Maurina-Press (Klavier), Prof. Michael Press (Violine) und Josef Press (Violoncello), statt. Wie wundervoll die drei Künstler eingespielt erschienen, wie bei ihnen eine vollendete Technik mit schönem, warmen Ton und temperamentvoller Vortragskunst sich paarte, war in hohem Grade staunenswert. Unter solchen Voraussetzungen kamen F. Mikoreys H dur-Klaviertrio, Händels für Violine und Violoncello eingerichtete Passacaglia und Tschaikowskys A moll-Klaviertrio („Dem Andenken eines grossen Künstlers") zu prächtiger Wiedergabe. Das Nachmittagskonzert des 4. Mai brachte eingangs G. Mahlers vierte Sinfonie, die die Dessauer Hofkapelle zu wirksamer Geltung gelangen liess. Sehr schön sang auch Anna Kämpfert im Finalsatz des Werkes das Lied von den himmlischen Freuden aus „Des Knaben Wunderhorn". Im weiteren Verlauf des Programms

gelangten noch zu Gehör Felix Draesekes Osterszene aus Goethes „Faust“ für Baritonsolo (Felix von Kraus), achtstimmigem Chor und Orchester, Beethovens Triple-Konzert für Violine, Violoncello, Klavier und Orchester, op. 56, vom „Russischen Trio“ wiederum ganz prächtig gespielt, vier Gesänge für Sopran mit Orchester von Berlioz, Mikorey und Strauss, die Anna Kämpfert mit starkem Empfindungsausdruck darbot, und endlich, lang gehegter Gewohnheit getreu, der Wach auf!-Chor, Hans Sachsens Ansprache und der herrliche Schlusschor aus Richard Wagners „Meistersingern“ mit dem das Fest glanzvoll ausklang. Der Protektor der Anhaltischen Musikfeste, der kunstbegeisterte Herzog von Anhalt, wohnte an beiden Tagen den Aufführungen bei. Ernst Hamann

Leipzig Zum Besten der Gemeindepflege der Matthäi-Gemeinde gab die geschätzte Leipziger Gesanglehrerin Marie Unger-Haupt mit einigen ihrer Schüler und Schülerinnen in der Matthäikirche ein Konzert. Bei einzelnen, wie bei den stimmlich schon tüchtig geförderten Frl. Leonhardt und Foerstel, brauchte man es nur wenig darauf ankommen zu lassen, dass es sich um einen Schülerabend handelte. Andere waren zwar noch in des Entwicklung ihres Studienganges begriffen; aber man merkte es allenthalben, dass sie auf dem rechten Wege waren. Besonders möchte ich noch, wenn er auch noch nicht ganz fertig war, auf den stimmlich wohlbegabten Tenor des Herrn Riso hinweisen, der zu guten Hoffnungen berechtigt. Ein paar dreistimmige Frauenchöre, die von Frau Unger-Haupt gut einstudiert waren und geleitet wurden, zeigten, dass die Bedeutung dieses von den Solisten sonst so gern vernachlässigten Gebietes in dieser Schule richtig erkannt wurde. In dem an der Orgel solistisch und begleitend tätigen Albert Jokisch und den tüchtigen Gewandhausmitgliedern Carl Herrmann (Violine) und Max Wünsche (Violoncell) fand die wohlgelungene Aufführung ein paar langbewährte Mithelfer.

Der bekannte Zwickauer Organist Paul Gerhardt stellte sich in der vergangenen Woche (zum Besten des Gustav Adolf-Vereins) in der Thomaskirche von neuem als Komponist vor, und zwar enthielt sein Programm ausschliesslich Orgelwerke und Chorkompositionen, wofür ihm der Thomanerchor zur Verfügung stand. Gerhardt ist in erster Linie ein hervorragender Organist, jedenfalls einer der besten unseres engeren Vaterlandes. Aber auch der Tonsetzer ist nicht zu verachten: seine Schöpfungen sind stimmungs- und empfindungsgesättigt und von reifer Formung, wenn er auch nicht gerade ein starkes Talent genannt werden kann. Wer aber eine so wohlgestaltete Fuge wie die über ein Thema von Gustav Schreck (op. 9, Nr. 3), ein so feinsinniges geistliches Lied wie das „Lob Gottes“ und eine so prächtig aufgebaute Motette, wie er sie in der mit den Worten „Menschliches Wesen, was ist's gewesen““ beginnenden darbot, in die Wagschale werfen kann, der hat schon Anrecht darauf, gehört zu werden. Um so mehr musste man sich aber darüber wundern, dass die von ihm gespielte Fuge über ein eigenes Thema (op. 11, Nr. 2) so wesenlos an uns vorüberzog. Diese Fuge erschien uns nicht wohl „gefügt“, sondern bar aller klaren Gestaltung und scharfen Herausmeiselung der Themen. Um die Wiedergabe der Gesänge machte sich der Thomanerchor, der der Leitung Gerhardts willig gehorchte, sehr verdient. Ausserdem wirkte noch der Leipziger Rezitator Bruno Tuerschmann mit, den eine Anzahl Bibeltexte vortrug. Dr. Max Unger

Noten am Rande

Richard Wagner auf dem Giebeldach der Kreuzschule. Wagner besass bekanntlich eine ausserordentliche körperliche Geschmeidigkeit und Behendigkeit, so dass er schon als Knabe mit Vorliebe gewagte Kunststückchen und Klettertouren unternahm. Als er Schüler der alten Kreuzschule war, stieg er einmal aus Mutwillen unter Lebensgefahr aufs Dach der Schule. Eines schönen Tages, als alle Schüler zu ihrer Arbeit in den Klassen versammelt waren, wurde plötzlich ein Feiertag erklärt. Das seltsame Ereignis verursachte die grösste Aufregung; in lärmendem Durcheinander strömte die Menge der sich drängenden Kinder auf die Strasse; Ausrufe wurden laut, Mützen wurden in die Luft geworfen. Richard fing eines anderen Schülers Mütze auf, und mit einer ungewöhnlichen Kraftanstrengung warf er sie, zum grössten Jubel aller, mit einem Schwunge bis aufs Dach des Schulhauses. Nur einer jubelte nicht mit: der unglückliche Besitzer der Mütze brach in bittere Tränen aus. Wagner konnte niemals jemand weinen sehen, und mit blitzschnell gefasstem Entschluss, wie er ihm in allen Zeiten seines Leben zu eigen war, entschied er sich sogleich, die Mütze wiederzuholen. Er eilte ins Gebäude zurück, die Stiegen zum Bodenraum hinauf, und zur Dachluke hinaus kletterte er aufs Dach. Die Jungen jubelten unten, doch hielten sie den Atem an, als der tollkühne Richard den steilen Abhang auf allen Vieren heruntterglitt. Das Jubelgeschrei verstummte und verwandelte sich in ein gespanntes Entsetzen; einige liefen in ihrer Angst eiligst zum Kustos der Schule. Dieser kam mit einer Leiter, und während er diese die engen Treppen zur Bodenkammer hinaufschleppte, drängten sich die Knaben in eifrigem Getümmel hinterher. Inzwischen war der verwegene Kletterer mit seiner gewonnenen Beute wohlbehalten zur Dachöffnung zurückgekehrt und eben noch zur rechten Zeit durch die Luke in den finsteren Dachraum geschlüpft, um das erregte Durcheinander der Stimmen auf der Bodentreppe sich nähern zu hören. Behende drückte er sich in einen Winkel der Dachkammer hinter einen Bretterverschlag und kam erst aus seinem Versteck hervor, als eben der gefürchtete Kustos die Leiter anlegte, um aufs Dach hinauszublicken. Halb aus Angst, halb aus Spass tat er, als wisse er nichts und fragte in unbefangenem Ton: „Was wird denn da gesucht? Vielleicht ein Vogel?“ „Ja, ein Galgenvogel!“ war die bissige Antwort des Kustos, der doch innerlich froh war, den Wagehals mit heiler Haut vor sich zu sehen. Als nach langen Jahren der Vorfall dem Meister nach seines Bruders Albert Erinnerungen wieder erzählt wurde, erkannte er jeden Teil der Erzählung als richtig an.

Die Kaiserhymne Richard Wagners, die bei dem Begrüssungskonzert des Kaiserpreis-Wettsingens in Frankfurt am Main gesungen wurde, ist im Verlag von Adolph Fürstner in Berlin erschienen. Sie ist eine Bearbeitung des im Jahre 1844 von Wagner komponierten Männerchors „Gruss seiner Treuen“ an König Friedrich August und ist von Realgymnasialdirektor Prof. Dr. Leopold Bahlsen in Stralsund mit einem neuen patriotischen Text versehen worden. In der neuen Form wurde der Chor zum ersten Male am 22. März 1912 in Stralsund aufgeführt. Der neue Text lautet:

1. Als einst in trüber Zeit
Das deutsche Land zerspalten,
In stetem Völkerstreit,
Den Nachbarn nur ein Spott, —
Ein Fleh'n stieg himmelwärts
In Sturm- und Nachtgewalten,
Der Traum füllt jedes Herz:
Ein Reich! Ein Herr! Ein Gott!
Flieg' Kaiseraar!
Breit' weithin Deine Schwingen
Vom Felz zum Meeresstrand!
Stolz woll'n wir wieder singen:
„Mein einig Vaterland!“

2. Und ruhmvoll ist's geschehen,
Nach Kampf und blut'gen Siegen,
Erfüllt der Väter Fleh'n
Und Nord und Süd im Bund!
Der Kaiseradler hehr
Ist sonnenwärts gestiegen.
Den Neidern um uns her
Tun trutziglich wir's kund.
Heil Kaiser, Heil!
Du starker, Du gerechter,
Von hohem Geist erfüllt,
Sturmfest, ein treuer Wächter,
In Not ein Schwert, ein Schild!

3. In tatenfroher Zeit,
In reichem Friedenswerke,
Hast Du Dich ganz geweiht
Dem Volk und Deinem Land.
Wenn neidvoll blickt die Welt
Auf deutscher Seemacht Stärke, —
Von Feinden rings umstellt,
Wir halten furchtlos stand.
Heil Kaiser, Heil!
Ein deutsches Heer, gerüstet,
Lauscht Deinem Führerwort.
Wagt's, wenn's Euch keck gelüstet!
Heil Kaiser, Held und Hort!

Der Verlag von Adolph Fürstner hat diese Kaiserhymne in verschiedenen Ausgaben (Männerchor, Gemischter Chor a cappella oder beides mit Orchester- oder Klavierbegleitung usw.) erscheinen lassen.

Die erste englische Nachdichtung des „Ringes.“ Zum ersten Male wird den britischen Verehrern Richard Wagners, die der deutschen Sprache nicht mächtig sind, die Gelegenheit geboten werden, sich mit den dichterischen Schönheiten des Wagnerischen Musikdramas bekannt zu machen. Randle Fynes hat eine „englische Umdichtung“ des Ringes des Nibelungen von Richard Wagner vollendet, in der er die Texte der Tetralogie in Blankversen wiedergibt. Gelegentlich sind rein lyrische Gedichtformen für die Übertragung verwendet. Während die bisherigen Übersetzungen des Werkes das Original nur dem Buchstaben nach getreu wiedergaben und mehr auf die Bedürfnisse der Sänger als der Leser Rücksicht nahmen, sollen in dieser Nachdichtung der geistige Gehalt und die dichterische Schönheit zur vollen Geltung kommen.

Kreuz und Quer

Baltimore. Am 7., 8. und 9. April veranstaltete die Oratorien-Gesellschaft von Baltimore ein Musikfest unter Mitwirkung der Vereinigten Sänger von Baltimore, Md. (Männerchor), des Women's Philharmonic Chorus und nambafter Solisten. Festdirigent war Joseph Pache. Zur Aufführung gelangte: Messias, Tschaikowsky's Fünfte, Beethoven's Klavierkonzert No. 5, Melarmet's Columbus-Cantate. Den Höhepunkt bildete Nowowiejski's „Quo Vadis“, welches einen überwältigenden Eindruck machte. Fr. M.

Bern. Das bekannte Schauspiel „Die Hoffnung auf Segen“ von Hermann Heijermans ist von dem elsässischen Komponisten Charles Grelinger als Oper bearbeitet worden. Das Werk soll in Bern zur Eröffnung der Saison aufgeführt werden.

Bologna. Ferruccio Busoni hat, den „Hamburger Nachrichten“ zufolge, die Berufung als Direktor des berühmten alten Konservatoriums in Bologna angenommen. Mit dieser Stellung, die Busoni zunächst nur auf ein Versuchsjahr übernimmt, ist die Führung des gesamten Musikwesens der Stadt verbunden, so dass Busoni auch die Symphoniekonzerte und die Kammermusik zu leiten haben wird. Der Rat hat besondere Mittel zum Ausbau des Musiklebens bewilligt, so dass zu erwarten ist, Bologna werde zu einem Zentrum der vorläufig ziemlich zerrissenen Musikpflege in Italien werden.

Breslau. „Rodosto“, eine dreiaktige Oper des ungarischen Dichterkomponisten Grafen Géza Zichy erlebte im Breslauer Stadttheater ihre Erstaufführung. Das Werk ist der dritte Teil einer Trilogie, die das Leben und Ende des ungarischen Freiheitshelden Franz Rakoczi behandelt, in dem der Dichter den glühenden Patrioten schildert. Schmählicher Verrat eines Abenteurers macht Rakoczi in Wien zum Rebellen. Der Graf wird gefangen genommen, entflieht und erhebt die Fahne des Aufruhrs. Er bleibt Sieger und der Verräter büsst seine Schuld im Gefängnis. Im zweiten Teil der Trilogie „Nemo“, der vor sechs Jahren in Breslau aufgeführt wurde, steht Rakoczi, auf der Höhe des Glücks, von der er durch eine verlorene Schlacht herabgestürzt wird. „Rodosto“ bringt den tragischen Ausgang. Es zeigt den Helden verbannt, verfolgt, den angebotenen Frieden als entehrend ablehnend. Er bleibt heimatlos. In Rodosto begegnet er dem sterbenden Widersacher und verzeiht ihm. Zu den besten Teilen der Oper gehören ein Ensemble im ersten Akt und ein Ballett im zweiten; nationales Kolorit hat die musikalische Einleitung zum letzten Akt und dieser selbst. Der anwesende Dichterkomponist wurde mehrfach gerufen.

Budapest. Die Musikpädagogische Gesellschaft in Ungarn hat kürzlich auf einer Versammlung mehrere bedeutungsvolle Beschlüsse gefasst. Sie detreffen die Regelung, Vereinheitlichung und Leitung des Musikunterrichtes in Ungarn. Regelung der Verhältnisse zwischen Musikschulunternehmen und ihrem Lehrpersonal sowie eine einheitliche Feststellung des Lehrstoffes. Ferner wurde beschlossen, einen Kursus vorzubereiten, der am 30. Juni beginnen und am 12. Juli schliessen soll. Darin sollen die Musikschulvorstände mit den neuen Zielen vertraut gemacht werden.

Coburg. Felix Draesekes letzte Oper „Merlin“ hat nun auch hier einen glänzenden Sieg errungen. Der Adel und die Schönheit von Musik und Dichtung machten einen wahrhaft erfrischenden Eindruck. Die Aufführung macht dem herzoglichen Hoftheater grosse Ehre. G.

Darmstadt. Zur Vorbereitung einer würdigen Feier von Richard Wagners 100jährigem Geburtstag, die ergänzend neben die Wagner-Festspiele des Grossherzoglichen

Hoftheaters treten soll, hat sich unter dem Vorsitz des Richard Wagners-Vereins-Präsidenten Grossherzoglichen Rats Sonne, ein Festausschuss gebildet, der sich aus Vorstandsmitgliedern der fünf grössten musikalischen Vereine der Stadt (Richard Wagner-Verein, Musikverein, Mozartverein, Lehrersängerchor und Instrumentalverein) und einer Anzahl bewährter Wagnerfreunde zusammensetzt. In der letzten Ausschußsitzung wurde für die Feier, die sich in einen Festakt und in ein Festkonzert teilt, folgendes Programm endgültig beschlossen. Der Festakt soll am 18. Mai vormittags im Städtischen Saalbau abgehalten werden und diesen Verlauf nehmen: 1. Huldigungsmarsch (Instrumentalverein). 2. An Richard Wagner!! (Mozartverein und Instrumentalverein). 3. Festrede des Herrn Professors Willibald Steuer aus Weimar: „Das dramatische Kunstideal Richard Wagners und seine Verwirklichung in Bayreuth". 4. Kaisermarsch mit Schlusschor (Instrumentalverein, Mozartverein und Lehrersängerchor). Für das Festkonzert, das am 21. Mai abends im Festsaale der Turngemeinde stattfinden soll, wurde das Philharmonische Orchester aus Leipzig unter Leitung von Prof. Winderstein gewonnen. Folgende Wagnersche Kompsitionen sollen zur Aufführung kommen: I. Abteilung: 1. Eine Faustouvertüre. 2. Ouvertüre und Bacchanale aus der Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser". 3. Siegfried-Idyll. 4. Vorspiel und Isoldens Verklärung aus „Tristan und Isolde". II. Abteilung: 5. Vorspiel zum Bühnenweihfestspiel „Parsifal". 7. Trauermusik beim Tode Siegfrieds aus der „Götterdämmerung". 8. Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg". Um weitesten Kreisen der Bevölkerung den Besuch dieser Jubiläumsveranstaltungen zu ermöglichen, wurden die Eintrittspreise für den Festakt auf 1 Mark und 30 Pfg., für das Festkonzert auf 3 Mark und 1 Mark festgesetzt.

— Der Darmstädter Festhaus-Verein hielt Ende April seine ordentliche Hauptversammlung für Jahr 1913 ab. Nach dem von dem zweiten Vorsitzenden, Herrn Grossherzogl. Rat Sonne, vorgetragenen Jahresberichte gehören dem Verein 346 Personen als Einzelmitglieder, 14 Darmstädter Vereine und Institute als körperschaftliche Mitglieder an. Folgende Künstler die während der letzten Jahre Konzert- und Vortragsabende zum Besten des Vereins veranstaltet hatten, wurden zu Ehrenmitgliedern ernannt: Madame Charles Cahier in München, Madame Chéridijan-Charrey in Genf, Frl. Agnes Leydhecker in Berlin, Kammersängerin Frau Erika Wedekind in Dresden, Freifrau Elsa Laura von Wolzogen in Darmstadt, die Herren Kammervirtuose Wilhelm Backhaus in Darmstadt, Geheimer Hofrat Professor Willy Burmester in München, Klaviervirtuos Karl Friedberg in Köln, Professor Marcell Salzer in Berlin, Klaviervirtuos Artur Schnabel in Berlin und Geheimrat Henry Thode in Gardone. Aus Veranstaltungen zum Besten des Vereins gingen im vergangenen Jahre 1422,12 Mk., an Stiftungen 11 100 Mk. ein. Auf den in Aussicht genommenen Bauplatz auf dem alten Bahngelände hat sich der Festhaus-Verein das Vorverkaufsrecht gesichert. Die Jahresrechnung schliesst mit einem Vermögen von 39 381,50 Mk. ab; die Einnahmen im abgelaufenen Vereinsjahre betrugen 15889,24 Mk., die Ausgaben 631,15 Mk Die Vorstandswahlen hatten das Ergebnis, das gewählt wurden: zum Vorsitzenden: Grossherzogl. Rat Sonne, zum Stellvertreter des Vorsitzenden: Geh. Oberjustizrat von Hessert, zum Schriftführer: Bankprokurist Seipp, zum Stellvertreter des Schriftführers: Oberlehrer Dr. Ausfeld, zum Schatzmeister Hofkammerrat Engel; ferner als Beisitzer: Justizrat Dr. Bender, Provinzialdirektor Fey, Generalmajor à la suite Freiherr von Heyl, Rechtsanwalt Dr. Hoffmann II, Hofbuchdruckereibesitzer Hohmann, Baurat Jäger, Finanzamtmann Lony, Sanitätsrat Dr. Maurer, Gerichtsassessor Dr. Melior, Rentner Pfeil, Geheimrat Dr. Preetorius, Professor Pützer, Chefredakteur Dr. Waldaestel, Präsident Dr. Weber und Ministerialrat Dr. Weber. Der seitherige erste Vorsitzende des Vereins, Herr Major von Hahn wurde in Anerkennung seiner grossen Verdienste um die Vereinssache zum Ehrenmitgliede ernannt.

Dresden. In der Aula der Kreuzschule sprach Dr. R. Günther über „Richard Wagner und die Antike". In Wagners Leben, Denken und Kunstschaffen hat sich das Altertum als eine lebenspendende, zu neuartigem Wirken anregende Kraft bewiesen. Redner schilderte den Eifer, mit dem Wagner sich jederzeit, von seinen Kreuzschuljahren (1822 bis 1827) an, in Leipzig, in Paris, in der Schweiz, in Bayreuth in den Geist der Antike vertiefte. Plato, Plutarch, Xenophon, Demosthenes, Aristoteles und Thukydides, vor allem Homer, Pindar, Sophokles, im höchsten Masse der ihm wesensverwandte Aeschylos bilden den Quell der Verjüngung, in den hinabzutauchen Wagner nicht müde wird. Nicht ohne Einfluss war natürlich auch seine Freundschaft zu Friedrich

Nietzsche. Nur aus der rechten Erkenntnis des dramatischen Kunstwerkes der Griechen konnte sich für Wagner das Kunstwerk der Zukunft ergeben. Der starke, freie Mensch, den das griechische Drama verkündet, muss wieder Gegenstand des Dramas werden: Apoll, der Drachenerleger, ersteht ihm in seinem Siegfried. Nur der Mythus kann, wie bei den Griechen, das Gewand der Dichtung sein: denn in ihm setzt sich die naive Menschheit mit dem Leben auseinander. Dramatische Motive, wie sie im Zeus-Semele-Mythus auftreten, verwandte er zum Aufbau des Lohengrin. Aber das Bedeutendste an Anregungen ergab für ihn die Frage nach der Gestalt, in der im athenischen Theater der Mythus auftrat: alle Künste (Gesang, Musik und Tanz, Malerei, Plastik und Dichtkunst) taten sich im dramatischen Gesamtkunstwerk der Alten zusammen. Hieraus erwuchs Wagner die Theorie seines eigenen Zukunftsdramas. Einzelanregungen aus der Antike waren für Wagner: die Festspielidee, die Auffassung der Liebe des Wälsungenpaares, die Gestalt der Wala, die Konzeption einer politischsatirischen Komödie nach Aristophanes: die Kapitulation (1870). Schliesslich wies der Redner darauf hin, wie trotz dieser tiefen Beeinflussung durch die Antike Wagner urdeutsch geblieben sei, wie also auch hier es sich wieder bewahrheitet: die Antike in ihrer ungeheuren Grösse wirkt befruchtend, hilft Neues schaffen, ohne zu sklavischer Abhängigkeit, zu undeutschem Wesen zu verführen.

Frankfurt a. M. Beim vierten Wettstreit deutscher Männergesangvereine errang der Berliner Lehrergesangverein die Kaiserkette; ferner erhielten: den 1. Preis Kölner Männergesangverein, den 2. Preis Konkordia (Essen), den 3. Preis Essener Männergesangverein, den 4. Preis Wiesbadener Männergesangverein, den 5. Preis Liedertafel München-Gladbach, den 6. Preis Schlägel und Eisen (Bochum), den 7. Preis Potsdamer Männergesangverein, den 8. Preis Sanssouci in Essen, den 9. Preis Konkordia in Aachen, den 10. Preis Posener Lehrergesangverein, den 11. Preis Sängerverein Berlin, den 12. Preis Barmer Sängerchor, den 13. Preis Magdeburger Männerchor. Trostpreise erhielten in nachstehender Reihenfolge: Sängervereinigung Krefeld, Männergesangverein Trier, Männerchor Duisburg, Männergesangverein Erfurt, Erkscher Männer-Gesangverein Berlin, Männergesangverein Dortmund, Rheinland Koblenz, Sängerbund Solingen, Sängerbund Duisburg, Sängerchor des Turnvereins Offenbach.

Görlitz. Königl. Musikdirektor Schattschneider hat die Dmoll-Symphonie „Per aspera ad astra" von August Scharrer zur Aufführung in der nächsten Saison angenommen.

Gummersbach (Rbld.). Die hiesige Konzertgesellschaft, welche seit vier Jahren unter Leitung von Musikdirektor Schrader steht, hat in den letzten Jahren mit hervorragenden Solisten und teils dem Hagener Städtischen, teils dem Barmer Volkschor-Orchester u. a. folgende Werke mit gutem Gelingen zur Aufführung gebracht: Mendelssohn: Elias, Loreley; Schumann: Paradies und Peri; Haydn: Schöpfung, Jahreszeiten; Brahms: Requiem; Berlioz; Faust's Verdammung; Ris: Sage vom Mummelsee; Rossini: Barbier von Sevilla; Pergolese: La serva padrona (szenisch); Bach: Motette „Jesus mein Freund", „Caffé-Cantate"; Wagner: Gralsszene und Vorspiel aus Parsifal, Festwiesenszene aus den Meistersingern. Der Chor-Verein bietet seinen Abonnenten vier Konzerte in der Saison.

Leipzig. Als Vorfeier zu Wagners Geburtstag war die Maisitzung der Leipziger Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft gedacht. Nachdem sich der Vorsitzende, Dr. Schering, kurz über die Persönlichkeit Wagners, deren Einfluss auf die Zukunft noch garnicht absehbar sei, ausgesprochen hatte und Frl. Eva Schering den „Kaisermarsch" in Bülows Bearbeitung vorgetragen hatte, sprach der Festredner, Professor Dr. Prüfer über Wagners Jugendwerk „Die Feen". Besonders besprach er das Vorbild der Feen, Carlo Gozzis „La Donna serpente", einen Stoff, den Wagner seinen Ideen gemäss und des dramatischen Aufbaus halber vertiefte und änderte, schilderte dann den Verlauf der Handlung und stellte das als grosse „durchkomponierte" Oper aufgebaute Werk in die geschichtliche Entwickelung hinein, indem er Beethoven, Weber und Marschner als die wichtigsten Vorbilder aufzeigte und, das hauptsächlichste thematische Gefüge der nachkomponierten Ouvertüre und des Werkes darlegend, den musikalischen Zusammenhang mit den späteren Werken Wagners aufdeckte. Dabei ergaben sich fesselnde Paralellen besonders mit dem Rienzi, Fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, wie es auch bemerkenswert erscheint, dass man in den Feen verschiedenen frühen Wagnerschen Anwendungen von Leit- oder Erinnerungsmotiven begegnet. Zum

Schluss rezitierte Frl. Schering eindrucksvoll einige der schönsten Stellen aus Wagners Werken (aus dem Kunstwerk der Zukunft, den Briefen an Mathilde Wesendonk und dem Tristan). Ur.

— Die Richard Wagner-Gedächtnis-Ausstellung des Stadtgeschichtlichen Museums, deren Eröffnung am 23. d. M. stattfindet, ist reich beschickt worden. Sie wird eine Reihe wertvoller Erinnerungsstücke enthalten. Es befinden sich darunter die Ölbildnisse der Mutter Wagners und des Stiefvaters Ludwig Geyer, eine Anzahl wichtiger Briefe Wagners an seine Mutter, an seinen Freund Apel, an Breitkopf u. Härtel und andere, ferner zahlreiche Original-Notenmanuskripte. Erwähnt seien die Handschriften zum „Liebesmahl der Apostel", zur Faust-Ouvertüre, ein Albumblatt für die Fürstin M. und Bruchstücke und Skizzen zum „Siegfried", „Parsifal" und „Tristan".

London. Der Direktor Ernst Denhof unternimmt in der bevorstehenden Spielzeit eine Kunstreise mit dem „Rosenkavalier" von Strauss durch die grösseren Städte Grossbritaniens und Irlands. Das Werk wird hierbei in englischer Sprache aufgeführt.

Mailand. Der Arbeitsausschuss für die Organisation der Festveranstaltungen zum bevorstehenden 100. Geburtstage Verdis hat in seiner letzten Sitzung in Mailand das folgende Programm aufgestellt: Eine nationale Wallfahrt zum Grabe Verdis, deren Einzelheiten der Vereinbarung mit der Verwaltung des „Heimathauses für Musiker" vorbehalten bleiben. Aufführungen von Opern und anderen Werken Verdis im Volkstheater. Nationaler Wettbewerb bekannter Gesangvereine Italiens, dessen Programm ausschliesslich Verdische Kompositionen enthält. Eine Reihe von Vorträgen über das Leben und die Kunst zur Zeit Verdis, für die als Redner unter anderen Mascagni, Fradeletto und Loria gewonnen wurden. Abhaltung eines Kongresses für musikalische Volkserziehung. Ausgabe einer Verdi-Briefmarke, deren Entwurf Lodovico Pogliaghi zur Ausführung übertragen wurde. Veröffentlichung einer vornehm ausgestatteten, populär gehaltenen und billigen Lebensbeschreibung des Meisters, mit deren Abfassung Professor Ribera betraut wurde.

Mainz. Der Philharmonische Verein liess bei seinem „Cäcilien-Fest" zwei der heutigen Generation wenig bekannte Opern zu neuem Leben erstehen. Boieldieus zweiaktige komische Oper „Tante Aurora" erfreut auch heute noch durch die „Mannigfaltigkeit der musikalischen Erfindung und Farbe", die der Komponist selbst in einem Brief an Maurice seinem Werke nachrühmte. Die zweite Novität: „La serva padrona" („Die Magd als Herrin") von S. B. Pergolese ist noch älteren Datums, sie entstand 1731. Die Wiedergabe dieses Intermezzos in zwei Akten erheischt keinen grossen Apparat: nur drei Personen sind zur Führung der harmlosen Handlung erforderlich. Das Publikum nahm die von Herrn Konzertmeister A. Stauffer geleiteten „Novitäten" recht dankbar auf.

Paris. In den Räumen des alten Pariser Rechnungshofes, neben dem Palais Royal und gegenüber dem Theâtre Français, ward am 12. Mai eine internationale Ausstellung für Theaterdekorationen eröffnet. Zum ersten Mal wird hier versucht, einen weiten Überblick über die Bestrebungen moderner Dekorationskunst in ganz Europa zu geben, so dass zugleich ein interessanter Vergleich über die Leistungen und Fortschritte der einzelnen Länder ermöglicht wird. Deutschland stellt hervorragend aus. Das Berliner Deutsche Theater zeigt Entwürfe, Zeichnungen, Dekorationen und Figurinen von Karl Walser, Ludwig v. Hofmann, Max Slevogt, Alfred Roller und Hemgeler, München Entwürfe von Oskar Graff und Robert Schleich, Stuttgart Arbeiten von Plappert und Kautsky. Das Dresdner Hoftheater wird durch Dekorationsskizzen und Entwürfe von Otto Altenkirch, Fritz Schumacher, Max Hasait und Adolf Linnebach vertreten sein, die die neuen Inszenierungen im Hofschauspiel und in der Hofoper zeigen. Daneben können noch die russischen Dekorationskünstler Bakst, Golowin und Gedlitsch grosses Interesse erwecken. Auch die skandinavischen Bühnen, das Ungarische Nationaltheater, Spanien, Rumänien, Porttugal und Japan, letzteres mit Skizzen von Yeutschi, haben die Ausstellung beschickt.

Prag. Gegen die Aufführung des sinfonischen Dramas „Gefängnisse" von G. v. Keussler, die das Neue Deutsche Theater in Prag vorbereitet, hat die Zensurbehörde Schwierigkeiten erhoben. Im Mittelpunkte der Oper steht ein junger Kleriker. Das Stück spielt an der Wende des 4. Jahrhunderts, als die christliche Religionsentwicklung für Priester unbedingte Enthaltsamkeit vorschrieb und das Zölibat seine Geltung erlangte; es behandelt den Gewissenskonflikt eines Klerikers, der

zur Zeit der Anordnung des Zölibates in Liebesbeziehungen zu einer Frau steht.

— Die grösste Freilichtbühne, das Theater der 30000, befindet sich zur Zeit in der wilden Sarka bei Prag. Es ist dies eine romantische Gegend, die von der schönen Sarka, der Heerführerin in dem sagenhaften Mädchenkrieg, ihren Namen hat. Das Naturtheater bei Prag hat eine Bühne von 4000 qm Flächeninhalt und fasst 30000 Zuschauer. Gespielt wird auf dem Hauptplatz eines Dorfes, das sich über eine Fläche und romantische Felsen hinzieht. Diese von der Natur gebotene Anlage gestattet auch eine Art realistischer Regieführung, die in jedem anderen Freilichttheater unmöglich wäre. Aufgeführt wird Smetanas Oper „Die verkaufte Braut" und zwar von Pfingsten an jeden Sonn- und Feiertag.

— Eine ungewöhnliche Laufbahn hat der ehemalige Direktor der Prager Papierindustrie-Gesellschaft, Anselm Götzl, zu verzeichnen. Wie man sich erinnern wird, ist er vor einigen Wochen wegen Defraudation geflüchtet. Nun ist er, der als begabter Musiker und als Komponist der Operette „Die Zierpuppen" bekannt geworden war, in San Francisco vom dortigen Operntheater als Kapellmeister engagiert worden.

Schönau (Katzbach). Hier wurde das neueste Oratorium des weit über Schlesiens Grenzen hochgeschätzten Liegnitzer Komponisten Wilh. Rudnick: „Jesus und die Samariterin" aufgeführt. Mitwirkende: Orgel: Kgl. Musikdirektor W. Rudnick-Liegnitz; Jesus: Herr Fr. Höpner-Liegnitz (Bass); Samariterin: Ella Lenz, Konzertsängerin (Alt) Liegnitz; Orchester: Kapelle des Inf. Reg. Nr. 154 in Jauer; Leitung: Kantor E. Poguntke-Schönau; Chor: Gemischter Chor Schönau.

Wien. Hier lebt die Nichte Franz Schuberts in so schlimmer Notlage, dass bereits mehrfach die öffentliche Wohltätigkeit für sie in Anspruch genommen werden musste. Erst vor einigen Tagen hat der Wiener Freundschaftsbund, ein seit 1868 bestehender humanitär wirkender Theaterverein, zum Besten der Bedauernswerten einen Theaterabend angesagt, dessen Erlös verwendet werden soll, um wenigstens der dringenden Not der Nichte Schuberts abzuhelfen. Aber auch von dieser Veranstaltung wird, wie von früheren Massnahmen, kein dauernder Erfolg zu erwarten sein. Es wäre darum zu wünschen, dass auf andere Weise der Nichte Schuberts geholfen werden könnte.

Worms. Den Schluss der Musiksaison bildete eine vom Philharmonischen Verein in Verbindung mit dem Musikverein Frankenthal unter Leitung von Prof H. Diebl veranstaltete Wagner-Gedenkfeier. Die vereinten Orchester brachten das Vorspiel zu den „Meistersingern", das Siegfried-Idyll und den Kaisermarsch mit Schlussgesang zu Gehör. Als Solisten wirkten Frau Gura-Hummel und Herr H. Gura mit, die Bruchstücke aus Werken Wagners (Fliedermonolog mit Duett aus den „Meistersingern", Wotans Abschied und Schlussszene aus der „Götterdämmerung") sangen.

Zittau. Ein Richard Wagner-Fest fand am 5. Mai in Zittau statt. Der Festausschuss mit Oberbürgermeister Dr. Külz an der Spitze hatte in den Mittelpunkt der Veranstaltung ein Festkonzert gestellt, das von sechs Zittauer Chorvereinigungen unter Leitung des Kirchenmusikdirektors Stöbe gegeben wurde. Die Vortragsordnung enthielt Szenen aus Rienzi, Tannhäuser, Holländer, Lohengrin, Parsifal und Meistersingern. Solisten: Kammersängerin Sahla aus Dresden, Konzertsänger Fischer aus Berlin, Kammersänger Prof. Fischer aus Sondershausen, Rosl Kloss aus Reichenberg und die Lehrer Peuker aus Reichenau und Lehns aus Zittau; den orchestralen Teil führten die Stadt- und die Regimentkapelle mit Verstärkung aus. Insgesamt wirkten 330 Personen mit. Die Kronensäle, das grösste Konzerthaus Zittaus, waren schon mehrere Tage vorher vollständig ausverkauft. Der künstlerische Erfolg kann al recht gut für eine Mittelstadt bezeichnet werden.

Zürich. Die Tonhalle-Gesellschaft in Zürich ha an Stelle des zurücktretenden Kapellmeisters Dr. Kempter Herr Manfred Nussbaum, zuletzt Kapellmeister in Plauen, zum Diri genten ihrer Sommerkonzerte ernannt.

Zweibrücken. Der Cäcilienverein in Zweibrücken veranstaltete als Schluss der Saison ein zweitägiges Musikfest das die Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie, ferner die Einleitung zum dritten Akt, das Quintett und die Schlussszene auf der Festwiese aus den „Meistersingern" brachte. Der Chor war durch den Cäcilienverein aus Pirmasens auf über 200 Sänger verstärkt, als Solisten wirkten mit: Hofopernsängerin Schüller-Ethofer (Karlsruhe), Hofopernsänger Lehnert (Altenburg), Kammermusiker Otto Süsse (Karlsruhe), Frau Möhl-Knabl (München) und Herr Hagen (Frankfurt). Das Orchester stellte die verstärkte Karlsruher Grenadierkapelle. Die eindrucksvolle Aufführung wurde von Musikdirektor Bensch geleitet.

Zwickau. Das Robert Schumann-Museum in Zwickau ist in den Besitz der Stadt übergegangen.

Neue Bücher

Kurt Singer: Richard Wagner, Blätter zur Erkenntnis seiner Kunst und seiner Werke. Berlin, 1913, Verlag von Morawe & Scheffelt.

Keine neue Biographie Wagners ist es, was Kurt Singer in diesem anderthalb Hundert Seiten Wagneriana bietet, sondern voneinander unabhängige Aufsätze „zur Erkenntnis seiner Kunst und seiner Werke" sowie auch ein wenig, wie hinzugefügt sei, zur Erkenntnis des Menschen Wagner. Der Verfasser ist keiner von denen, die an den Bayreuther Meister und sein Schaffen mit Vorurteilen herantreten — weder mit schlechten noch mit kritiklos guten. Aber mit jener Tugend, die er selbst von dem seiner Meinung nach noch nicht vorhandenen „grandiosen Heros" eines Biographen fordert, mit Liebe, ja noch mehr, oft mit der hellsten Begeisterung. Zwar ist das, was er sagt, nicht immer neu — ich verweise nur etwa auf die Kapitel „R. Wagners Pilgerfahrt zu Beethoven", „R. Wagner und das Theater von heute" und „Der Weg nach Bayreuth" —, der schriftliche Vortrag seiner Gedanken ist indes immer so anregend und fesselnd, so ehrlich und überzeugend, dass man sich gern davon forttragen lässt. Literarisch am wertvollsten von diesen zwölf Aufsätzen, die zum Teil schon in Fachzeitschriften erschienen sind, erscheinen mir die Abhandlungen „Wagner und Ibsen" und „Der Hans Sachs Deinhardsteins und Wagners". Dass aber Singer einen so preziösen Stilkomikus wie M. Harden in eine Linie mit Fontane stellt (S. 73), nimmt mich sehr wunder.

Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 17. Mai 1913, Nachm. 1/2 2 Uhr:

J. S. Bach: Fantasia super: Komm, heilger Geist, Herr Gott. Vorgetr. von H. Herm. Mayer. E. Fr. Richter: „Credo" aus der Es dur-Messe. J. S. Bach: Choralvorspiel: „Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist". G. Schreck: Trinitatis-Gesang: „Sehet, sehet, welche Liebe".

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma Carl Klinner in Bremen bei, auf den wir unsre Leser besonders aufmerksam machen.

Die nächste Nummer erscheint am 22. Mai; Inserate müssen bis spätestens Montag den 19. Mai eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 21

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 22. Mai 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Richard Wagners Vermächtnis

Ein Epilog und Prolog

Von **Rudolf Felber**

Der dreißigjährige Todestag Richard Wagners hat einen lang ersehnten Wunsch, eine lang gehegte Hoffnung und eine längst geahnte Befürchtung erfüllt: die Freiwerdung des „Parsifal". Wie einst des Meisters künstlerische Erscheinung die musikalische Welt in Anhänger und Gegner spaltete, die mit leidenschaftlicher Begeisterung und erbittertem Hasse in heftigem Für und Wider seine Werke umstritten, so hat sein dreißigjähriger Todestag die große Gemeinde seiner Anhänger in zwei Parteien gespalten, die unter den Rufen: Hie Bayreuth, hie Pflicht! hie Volk, hie Recht! mit erbitterter Leidenschaft aufeinander loshieben. Wohl ist es beklagenswert, daß Kampfeslärm Wagners Bahre umtoste, daß im eigenen Lager Fehde ausbrach und die heilige Ruhe des Friedens störte; aber es mußte sein; denn gerade Liebe und Verehrung trugen ja den Mißton in die Harmonie der Einigkeit.

Ein objektiver Beobachter, der nicht im blinden Eifer dreinschlug sondern Gründe und Gegengründe gewissenhaft prüfte, konnte wohl keine Partei verdammen, mußte jeder die Berechtigung zum Kampfe zuerkennen. Bayreuth hatte als Erbe des geistigen Vermächtnisses seines Schöpfers, als Hüter seines Willens die Pflicht, alle Hebel in Bewegung zu setzen, nichts unversucht zu lassen, was seinem Zwecke, was seiner Aufgabe: dem Willen des Meisters gerecht zu werden förderlich sein könnte. Es konnte und durfte nicht gegen seine letzte künstlerische Verfügung handeln; es hatte kein Recht, freiwillig den „Parsifal" freizugeben; und die begreifliche, wenn auch gewiß nicht begründete Furcht, dadurch die Mauern Bayreuths zum Wanken zu bringen mußte die Anstrengungen noch verdoppeln. Das deutsche Volk wieder hatte als Erbe von Wagners Schöpfungen das Recht, den „Parsifal" als Schlußglied einer Reihe von Werken seinem Besitze einzuverleiben; und es hatte die Pflicht, für dieses Recht in die Schranken zu treten, sich dieses Recht nicht streitig machen zu lassen. Ein Dritter nur konnte hier entscheiden. Der deutsche Reichstag hat in der Parsifalfrage das letzte Wort gesprochen. In Kürze wird das deutsche Volk, wird die Welt das so lange vorenthaltene Erbteil antreten.



Cosima Wagner
Nach dem Gemälde von Franz von Lenbach
Aus Julius Kapp: „R. Wagner und die Frauen"

Wenn man nun, nachdem der Würfel gefallen, erwägt, wem der deutsche Reichstag zu Rechte gesprochen oder vielmehr, wem er das kleinere Unrecht zugefügt, drängt sich wohl unwillkürlich die Frage auf: an wen wendet sich das Schaffen eines Künstlers, an wen wandte sich das Schaffen Richard Wagners? Schafft der Künstler für jene seine Werke, die sie ihrem ganzen Werte, ihrer ganzen Tiefe nach empfinden und zu deren Herzen sie sprechen, wenn sie durch das Sieb des Verstandes durchgegangen, oder für alle, die seinen Schöpfungen Liebe und Verständnis entgegenbringen, wenn auch nur mehr oder bloß gefühlsmäßig, mit dem sicheren Blicke des Instinktes für das Große und Bedeutende, wenn ihnen auch das Letzte und die ganze Tiefe seines Schaffens vielleicht nicht zu Bewußtsein kommen? In Wahrheit wohl für die Ersteren, tatsächlich aber für alle denen sein Werk etwas zu sagen hat und auf welche es die beabsichtigte Wirkung ausübt. Beide aber bilden die Gemeinde eines Schaffenden. Der erstere Kreis aus Künstlern oder künstlerisch Gebildeten, künstlerisch Fühlenden bestehend, verkörpert zwar die eigentliche, engere Gemeinde, da er das Wollen des Künstlers begreift, da er den Genius erkennt; der zweite Kreis stellt die

tatsächliche dar; durch ihn wird der nachhaltige Erfolg bestimmt, dessen Größe, dessen zeitliche Dauer meist einen Maßstab für den Wert bildet; wenn auch bei einer ungewohnten, fremden Erscheinung im Kunstleben, beim Auftreten eines Genies der erste durch Belehrung erst den zweiten schafft, letzterer ist der bedeutendere, auch wenn er und der Erfolg sich erst spät einstellen und dann meist zu großen Umfang annehmen. Bei der Mehrzahl ist die Empfindung echt; denn jene, welche die Mode herbeigeschwemmt hat, spült die Mode auch wieder hinweg. Bei zu großer Popularität kann einer überhandnehmenden Verflachung von berufener Seite leicht entgegengewirkt werden.

Wagner hatte anfangs für jene geschaffen, für die jeder Künstler schafft; als aber Reformideen in ihm auftauchten, da schwebte ihm ein ganz bestimmtes Ziel, eine ganz bestimmte Gemeinde vor: er fühlte sich berufen, seinem Volke etwas zu sagen. Für sein Volk begann er zu schaffen, für die Kultur desselben zu reformieren; das Volk sollte seine Kunst haben, die auf eigenen Füßen stünde und nicht fremde Krücken borge, nicht durchtränkt sei vom Geiste einer fremden Kultur, wie damals vom Geiste der Italiener. Und so sieht heute das deutsche Volk in ihm den Märchenprinzen, der durch Dornengestrüpp vordrang und die deutsche Kunst wachküßte; und im verklärten Licht heutiger Zeiten erscheint er als Lohengrin, der aus dem fernen Lande der Ideale kommend den rauhen Boden der Wirklichkeit betrat und die deutsche Kunst von Schlacken reinigte.

Langsam, aber um so sicherer, erfolgverheißender, näherte er sich seinem Ziele. Der Heiland deutscher Kunst fand Apostel, die seine Lehre verbreiteten, unter das Volk trugen, welche, nachdem sie das Wertvollere, Überragendere, ethisch Höherstehende seiner Kunst und Kunstprinzipien erkannt hatten, bestrebt waren, das Volk dem Reiche edleren Genießens und Empfindens zuzuführen; zu ihnen hatte das Gefühl durch den Geist gesprochen, das Volk mußte gewissermaßen durch das Gefühl vom Geiste überzeugt werden. Das Volk aber war Wagner Anfangs- und Endpunkt, Zweck und Ziel. Es kam daher ihm, dem „großen Hexenmeister", wie ihn Nietzsche nennt, vor allem darauf an, zum Herzen zu reden. Er bekennt dies selbst in seiner Ankündigung der Aufführung des Ringes (Mitteilung an meine Freunde, Dezember 1851): „An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die, um meine Absicht kennen zu lernen, sich versammelten, diese Absicht zu wirklichen Gefühls- (nicht kritischem) Verständnisse künstlerisch mitzuteilen. — Eine weitere Folge ist mir ebenso gleichgültig, als sie mir überflüssig erscheinen muß." —

Als er, ein fliegender Holländer, unbekümmert um den entfesselten Orkan wilder Parteileidenschaften, durch die brausenden Wogen des Hasses, an den Klippen des Unverständnisses vorbeigesegelt war, um schließlich seine Hoffnung auf Erlösung gekrönt zu sehen, um in Wahnfried seines Wähnens Frieden zu finden, als die Erfüllung seiner Träume, als das stolze Gebäude seiner Hoffnung und seiner Sehnsucht wie ein Leben gewordenes Märchen sich auf dem Festspielhügel erhob, da war er überzeugt, daß alles, was er je gedacht und gewünscht, nun zu Wahrheit erstehen und das Volk seiner Bedeutung inne werden würde. Bayreuth sollte ein Hort seiner Kunst werden, von hier aus sollte das Volk, die Welt überzeugt werden, Muster und Vorbild für die Aufführung seiner Werke sollte es sein. Und wenn Wagner die ihm ursprünglich zugedachte Aufgabe, Hüter und Erbe zu sein seines geistigen Vermächtnisses, gleichsam vertiefte, indem er den „Parsifal", sein künstlerisches Vermächtnis, auf Bayreuth beschränkt wissen wollte, wenn er auch die ihm durch die Umstände erzwungene Freigabe des „Ringes" bedauerte, so geschah dies wohl hauptsächlich deshalb, weil seine Werke nicht in seinem Sinne als Musikdramen, sondern meist nach dem alten Opernschlendrian aufgeführt wurden. Wenn er aber schon der Verunstaltung seiner früheren Werke wehrlos zuschauen mußte, das „Bühnenweihfestspiel" wollte und musste er vor ähnlichem Geschicke bewahren, wie er ja auch selbst diesem Gedanken Ausdruck gibt, wenn er sagt: „Indem ich mit meiner Dichtung eine unseren Operntheatern mit Recht durchaus abgewandt bleiben sollende Sphäre beschritt, glaube ich die Veranlassungen, welche den „Ring des Nibelungen" dem Bühnenfestspielhaus in Bayreuth entführten, für den „Parsifal" schon dadurch unmöglich gemacht zu haben." Dies war es hauptsächlich, was ihn diesen Entschluss fassen liess, der, in der Beleuchtung damaliger Theaterverhältnisse betrachtet, gar nicht wie heute grausam erscheint.

Mitbestimmend dürfte der Wunsch gewesen sein, die Zukunft Bayreuths zu sichern, was durch den „Parsifal" fast gesichert erschien. Überdies wurde Wagner damals noch heftig befehdet und missverstanden; das Werk würde daher infolge seines Inhaltes und der viel umstrittenen Person seines Schöpfers Sensation erregt haben, was dem künstlerischen Ernste Wagners, gar bei diesem Werke, verhasst war. Heute wird der „Parsifal" auch Sensation hervorrufen, doch in ganz anderem Sinne: infolge seines Gehaltes und der hohen Verehrung seines Schöpfers.

Einst wollte Wagner sein Weihefestspiel einer sensationslüsternen, zudringlichen Schaulust entreissen. Gewiss würde er es heute nicht jenen vorenthalten haben, für die er geschaffen, würde es vor der Liebe jener Vielen nicht schützen wollen, die im Herzen tragen, was zum Verständnis des Werkes notwendig, aber selten in der Tasche, was nötig wäre, dieses Verständnis in Bayreuth betätigen zu können.

Mit aller Kraft musste sich das deutsche Volk gegen eine Verlängerung der Schutzfrist wahren. Die Erfüllung eines lange genährten Wunsches wäre illusorisch geworden; Millionen hätte sie um den Genuss von des Meisters Schwanengesang gebracht; und dies wahrscheinlich für alle Zeiten. Die Fürsprecher des Volkes konnten und durften weder künstlerische Gründe, noch solche vermeintlicher Pietät gelten lassen; und auch mit Recht. Wenn behauptet wurde, dass trotz aller eventuellen Vorzüge die Aufführung keiner Bühne solch einen mächtigen Eindruck machen werde wie die Bayreuther so konnte wohl in einem Atem solcher Ansicht beigepflichtet und widersprochen werden.

Beigepflichtet: weil zweifelsohne die idealste Aufführung aller Wagnerwerke insbesondere aber des „Parsifal" nur in Bayreuth möglich ist, welches durch verschiedene Umstände, als: Lage, Beschaffenheit und der mit seinem Gründer verknüpften Erinnerungen assoziationsweise gewisse Imponderabilien der Stimmung bedingt und den Zuhörer so gleichsam in die für die Aufnahme des weihe-

vollen Werkes nötige Gemütsverfassung versetzt. Diejenigen nun, die künstlerisch fühlen, wie überhaupt alle jene, welche mit einem entwickelteren, feineren Empfinden bewusst ästhetisches Gefühl verbinden, sie werden ganz gewiss nur Aufführungen, die jeder Anforderung genügen, befriedigen, denn bei ihnen spricht, wie bereits erwähnt, die Sprache des Herzens durch den Verstand und mit ihrem Geiste durchdringen sie Werk und Aufführung, so dass geringe Mängel, die ihr geistiges Auge wahrnimmt, die Wirkung eines Werkes stark beeinträchtigen können.

Aber jene naiven Gemüter, die mit dem Herzen nicht nur fühlen, sondern auch denken, die nur die grossen Schönheiten eines Werkes sehen, denen gegenüber die Schwächen verblassen, würden sie von einer stilgerechten, vorzüglichen Aufführung nicht denselben Eindruck an einer fremden Bühne empfangen als ihn Künstler in Bayreuth empfinden? Und ob auch auf jene nur Bayreuth einen mächtigen Eindruck machen würde? — —. Deshalb war ein Widerspruch berechtigt.

Hinsichtlich der Aufführungen selbst braucht wohl keine Besorgnis obzuwalten. Ehrgeiz und nicht zuletzt die Kritik würden wohl das Ihrige tun, um nur in jeder Hinsicht würdige Aufführungen zustande kommen zu lassen.

Sehr wünschenswert wäre es allerdings, den „Parsifal" dem Theateralltag und dem Missbrauche durch Ausnützung fernzuhalten. Diesbezüglich könnte vielleicht, wie es bereits einmal öffentlich erwähnt wurde, ein Modus gefunden werden, wonach das Werk bloss bei festlichen Gelegenheiten, zumindest nur an Feiertagen zur Aufführung gebracht werden sollte, was überdies noch den grossen Vorteil mit sich brächte, dass die Zuhörer über die zur Aufnahme des Werkes nötige körperliche und geistige Frische verfügen würden.



Mathilde Wesendonk
Nach dem Gemälde von Dorner
Aus Julius Kapp: „R. Wagner und die Frauen"

Heute in der messianischen Zeit des Wagnerianismus, wo die Saat, die der Meister von Bayreuth gestreut, so reichliche und herrliche Früchte getragen, wo deutsche Kunst und Künstler von Wagnerschem Geiste beseelt und getragen werden und von Wagnerschen Ideen erfüllt sind, wo andererseits das Volk Wagner so grosse Liebe, Verehrung und Verständnis entgegenbringt, in dieser Zeit durfte der „Parsifal" nicht mehr auf Bayreuth beschränkt bleiben.

In richtiger, wenn auch gewiss nicht bewusster Erkenntnis heutiger Verhältnisse liessen sich die Vertreter des deutschen Volkes weder durch den Vorwurf vermeintlicher Pietätlosigkeit, die unter heutigen Umständen als Pietät seinem Wollen gegenüber gelten kann, noch durch künstlerischen Egoismus in ihrer Entscheidung beeinflussen; es wäre ein grosses Unrecht gewesen, das Urteil anders zu fällen. Nicht würdiger konnte Wagners dreissigjähriger Todestag gefeiert werden als durch Beschenkung der musikalischen Welt mit einem „neuen" Werke des Meisters. Nicht würdiger konnte sich das Volk Wagners Bemühungen, nicht werter seiner Bestrebungen erweisen als durch sein heisses Ringen; ihm ziemte nicht die Geste grossmütigen Verzichtes. So wird denn nun auch der „Parsifal" dem eigentlichen Zwecke und der Bestimmung, der jedes Werk Wagners zugedacht, zugeführt werden.

Bayreuth aber weihe sich auch fernerhin dem eigentlichen Zwecke, der Bestimmung, der es ursprünglich zugedacht: Hüter zu sein des heiligen Grales seines Geistes. Wenn Nietzsche sagt: „Um wenigstens sein grösstes Werk („Ring des Nibelungen") vor diesen missverständlichen Erfolgen und Beschimpfungen zu retten und es in seinem eigensten Rhythmus zum Beispiel für alle Zeiten hinzustellen: erfand Wagner den Gedanken von Bayreuth", so spiegelt er klar die ursprüngliche Absicht Wagners wider und umschreibt deutlich den Wirkungskreis Bayreuths.

So sei Bayreuth auch weiterhin, was es bisher gewesen: der Erbe der Ideen seines Schöpfers, der Erbe seines geistigen Vermächtnisses, der Bewahrer seiner heiligen Traditionen, Muster und Vorbild, Ausgangs- und Endpunkt der ganzen Wagner verehrenden Welt. Und solange Bayreuth jenen nur ihm eigenen ureigensten Rhythmus sein Eigen nennen wird, solange es sich seines Schöpfers würdig erweisen und „ein Heiligtum dem Heiligtume" sein wird, so lange wird es allen für Wagners Kunst Begeisterten ein musikalisches Mekka sein, zu dem alle, denen es Fortuna gönnt, in Scharen hinströmen werden, um, von Sorge und Alltag frei, dem Fluge seines göttlichen Genius zu folgen, so lange auch werden jene Worte Geltung haben, mit denen Richard Wagner Bayreuth bei seiner Grundsteinlegung weihte:

„Hier schliess' ich ein Geheimnis ein,
Da ruh' es viele hundert Jahr':
Solange es verwahrt der Stein,
Macht es der Welt sich offenbar."



Die zweite Speerszene

Eine unbekannte Szene im Rheingold

Zweite Jubiläumsgabe von **Moritz Wirth**

Den Bühnen, auch der Festspielbühne in Bayreuth gegenüber, als Mskr.

II.

3. Die dritte Speerszene, die ebenfalls, die Bayreuther Erstaufführung des Rheingolds mit eingeschlossen, noch auf keiner Bühne erschienen sein dürfte, ist wenigstens nicht ganz unbekannt. Ich habe sie ausführlich hergeleitet und beschrieben „Entdeckung des Rheingolds" usw., Abschnitt IX (vergl. auch „Wotandrama", S. 13). Der Vorgang ist der, dass Fafner, als Wotan den Ring nicht hergeben will, in überwallendem Jähzorn den einen der beiden, den Hort vor Freia zusammenhaltenden Pfähle herausreisst und, ihn hochschwingend, auf Wotan losgeht, während dieser, den Speer vor die Brust pressend, in grossen Sprüngen nach der entgegengesetzten Ecke der Bühne hineilt. Schon glauben wir ihn von Fafner erreicht und mit dem mächtigen Pfahle niedergeschmettert, als plötzlich ein bläuliches Licht in die mit Wotans Flucht hereingebrochene Nacht hineinleuchtet und unter mystischem Posaunenklange Erda heraufsteigt. Ihr Erscheinen beschwört die dem mächtigsten ihrer Söhne drohende „höchste Gefahr": Fafner hält voller Staunen über das ihm unfassbare Ereignis inne; Wotan lässt den Ring.

Dass diese sowie die vorige Szene 1876 in Bayreuth nicht vorgekommen sind, beweist schliesslich noch ein Aus-

spruch von Porges (Bayr. Bl. 1880, S. 306). Er nennt das „gewaltige Ungestüm“, mit dem Wotan der Erda in die Kluft nach will, den „einzigen Moment“ im Rheingold, wo der Gott „jene grossartige Selbstbeherrschung vollständig verliert, die sonst in allen seinen Äusserungen hervortritt“. Dies zu sagen, wäre wohl sogar dem für alles Dramatische verständnislosen Porges unmöglich gewesen, wenn er gesehen hätte, dass Wotan dem Riesen nacheilte und vor Fafner floh. Aber derartigen Aufgaben, deren Lösung zu allem sonstigen Können auch noch die haarscharfe Treffsicherheit und genaue Ausführung von Variétékünstlern erfordert, waren die damaligen Opernsänger schlechthin nicht gewachsen. Fragt sich's doch sogar, ob die heutigen. Wagner musste sich hier wie in so Vielem bei jenem berühmten ersten Festspiele mit einem ganz nichtssagenden Obenhin begnügen, das bestehen geblieben ist, bis auf den heutigen Tag.

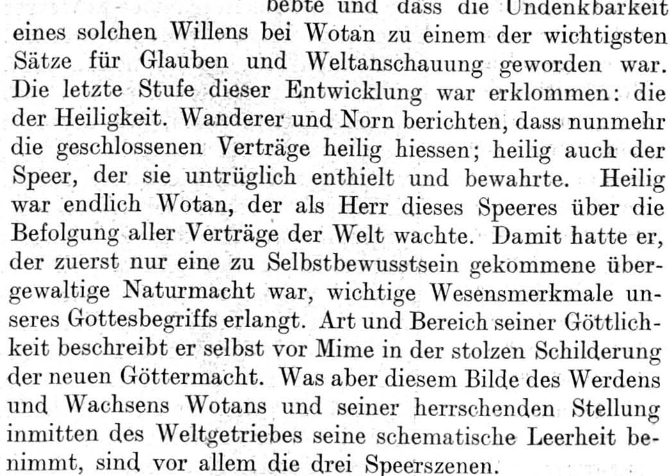


Wagners Mutter (Jugendbildnis)
Aus R. Batka: „Richard Wagner“

Und leider gehören die drei Speerszenen zu den in keinem Falle zu übergehenden Veranstaltungen des Dichters, um uns über den wichtigsten Zug im Wesen Wotans, sein Verhältnis zum Rechte, und damit über eine der stärksten Triebkräfte der Ringhandlung zu unterrichten.

Als Wotan unter dem Weltbaum, so erzählt die Norn, durch seine Liebesverbindung mit Fricka die Ehe begründete („Entdeckung des Rheingolds“, S. 134—139), schuf er zum Schutze der neuen Einrichtung zugleich den Speer. Das Mittel der Verteidigung muss aber ganz von selbst ein solches des Angriffs und mit Beidem eins der Geltendmachung von Wotans Willen geworden sein. Und er zeigte sich als der Stärkere, doch nicht bis zur völligen Vernichtung jedes gegnerischen Sonderwillens, die Alberich den Zwergen gegenüber übte, sondern nur mit Übergewicht. Denn Wotan war auch der Höhere, der nicht bis an die Grenzen seiner Kraft forderte, sondern seinen Willen innerhalb des Gebietes der gemeinsamen Sitte und Sittlichkeit hielt, so dass er Vieles mit dem Willen der von ihm Gebeugten gemein hatte, was er gar nicht verletzen wollte und durfte, ohne sich selbst zu verletzen. Und er war der Weisere, da er das durch Speeres Kraft Errungene festigte im Vertrag. Das in wohlbedachten Worten bestehende Abbild des neuen Zustandes liess diesen schärfer bewusst werden und verlieh dem, was bisher nur durch den Hinblick auf den gegeneinander sich stemmenden Machtwillen der Parteien aufrecht erhalten wurde, eine neue Stütze. Der Vertrag nahm aber auch noch die Eigenschaft der Dauer an, die zunächst ebenfalls der Wirklichkeit und den in ihr bestehenden Machtverhältnissen abgesehen war, allmählich aber zur Erwartung der Dauer und dem Verlangen nach ihr erstarkte, bis zu dem Gefühl, dass man einem Vertrage, wenn einmal abgeschlossen, sich auf die Dauer zu fügen habe. Dies ist die Entwicklungsstufe des zweiten Nornenausspruches, die Zeit „treu berath'ner Verträge“. Die Treue bezieht sich sowohl auf den Inhalt, dass auch Stärkere den Gegnern nichts ihrem wahren Nutzen und Wesen Widersprechendes aufzwingen, als auch auf die Dauer des Vertrages: er wird ohne den Hintergedanken, ihn bei nächster Gelegenheit zu brechen, geschlossen.

Der stärkere Weise erlangte durch das neue Mittel der Verträge eine Herrschaft, die sich weit über Armes und Speerschafts Gewalt, nächsten Bereich und stete Bereitschaft hinaus erstreckte: um so weiter über den Raum hin, je mehr das Vertragene stets den wahren Bedürfnissen Aller Befriedigung verschaffte. Aus gleichem Grunde um so weiter in die Zeit hinaus, hier aber mit einer Gefahr, die, um vermieden zu werden, wieder zu einer Erfindung nötigte. Die sich leise wandelnde Erinnerung hätte allmählich zum Quell des Streites über den Vertragsinhalt werden müssen, wenn nicht die Kunst der Runen sich als Gegenmittel angeboten hätte. Wir dürfen ahnen, wie fest Wotan durch die Art, wie er Verträge anbahnte, schloss und hielt, in das allgemeine Vertrauen hineingewachsen sein musste, dass ihm das Amt übertragen war, die Vertragsrunen zu schneiden und in den Speer zu schneiden, der doch ursprünglich nur das Werkzeug seines Machtwillens bildete und den auch nur er fortgesetzt führte. Im patriarchalsozialen Weltalter war man des Andern so gewiss wie des eignen Denkens und Tuns. Ein Ausklang dieses Zustandes als bewusstes Vertrauen in die Ehrlichkeit des Anderen begegnet z. B. noch in der geschichtlich sehr jungen Erzählung von dem Schweizer Manne, der sich vor Gericht erbot, sowohl für sich wie für seinen am Erscheinen verhinderten Gegner den Eid in der strittigen Sache zu leisten. Der geschlossene Vertrag galt nunmehr für so fest, dass ein sich regender Wille zum Gegenteil scheu vor ihm zurückbebte und dass die Undenkbarkeit eines solchen Willens bei Wotan zu einem der wichtigsten Sätze für Glauben und Weltanschauung geworden war.



Die letzte Stufe dieser Entwicklung war erklommen: die der Heiligkeit. Wanderer und Norn berichten, dass nunmehr die geschlossenen Verträge heilig hiessen; heilig auch der Speer, der sie untrüglich enthielt und bewahrte. Heilig war endlich Wotan, der als Herr dieses Speeres über die Befolgung aller Verträge der Welt wachte. Damit hatte er, der zuerst nur eine zu Selbstbewusstsein gekommene übergewaltige Naturmacht war, wichtige Wesensmerkmale unseres Gottesbegriffs erlangt. Art und Bereich seiner Göttlichkeit beschreibt er selbst vor Mime in der stolzen Schilderung der neuen Göttermacht. Was aber diesem Bilde des Werdens und Wachsens Wotans und seiner herrschenden Stellung inmitten des Weltgetriebes seine schematische Leerheit benimmt, sind vor allem die drei Speerszenen.

Aus den ersten beiden lernen wir, wie Wotan es angefangen haben wird, um sich durch das allgemeine Vertrauen zum ersten Gebieter und obersten Schirmherrn der gesamten Lichtwelt zu erheben. Wer unter so drückenden Umständen, wie Wotan in diesen beiden Vorgängen, dem Rechte gegen sich freien Lauf lässt, wird seiner auch in minder schwer ihn selbst treffenden Fällen, sowie überall, wo er als sachlich unbeteiligter Richter auftrat, mit derselben Strenge in Urteil und Vollstreckung gewaltet haben. So

musste das Recht und die Art, wie Wotan es handhabte, eine der stärksten Stützen und Hilfen seiner Macht werden.

Aber die Speerszenen bezeichnen auch schon den tragischen Umschwung in Wotans Stellung zum Rechte, der aus einer Änderung seines Charakters hervorging. Wir blicken in ihnen in das Innere dieses „Gottes", der durchaus nicht das blutleere, langweilige Gespenst ist, als das er in Folge der bisherigen Bühnendarstellung noch immer verschrieen ist. Er enthüllt sich uns hier als ein Vulkan ruhelos bewegter, sich bekämpfender, zum tragischen Ausbruche drängender höchst menschlicher Leidenschaften. Das sagt er fast selbst in den Worten zu Fricka:

Wandel und Wechsel liebt, wer lebt:
Das Spiel drum kann ich nicht sparen.

So verhielt sich Wotan schon in der Liebe, wo er sich von Fricka hinweg bald zügellos Einer nach der Andern zuwandte. Vor allem aber übertrug sich dieser Charakterzug auf den Willen zur Macht. Dieser bildete sich allmählich zu Wotans Hauptleidenschaft aus, die sich endlich in der bisherigen Art, ihr zu genügen, nämlich durch strenge Handhabung eines auf Treue gegründeten Rechtes, allzu beengt fand. Die Absprache mit den Riesen, die dem Herrn durch den Speer das neue, gewaltige Machtmittel der Burg verschaffen sollte, war von Wotan nicht mehr in Treuen genommen worden; er konnte im Ernste gar nicht daran denken, ihnen Freia zu überlassen.

Es muss aber wohl sein erster derartiger Versuch gewesen, der strahlende Gottesschild seiner Rechtsehre bis dahin ganz unbefleckt geblieben sein: denn als Wotan mit dem seiner neuen individualistisch-rabulistischen Rechtsauffassung entsprechenden chikanösen Einwande herausrückt, den die Freia betreffenden Inhalt des Vertrages zu leugnen, wegen welcher es sich nur um einen Scherz gehandelt habe, da sehen wir Fasolt vor dem Undenkbaren und doch plötzlich Wirklichen fassungslos zurücktaumeln und sonst sich geberden; sollten es wenigstens sehen, denn auch dieser kleine, aber sehr wichtige Zug wird, weil man ihn weder aus der Musik herauszulesen versteht, noch auch sonst seine Bedeutung kennt und trotz ausdrücklicher Hinweisung von Porges (Bayr. Bl., 1880, S. 154) und v. Wolzogen (ebenda, 1880, S. 20), mehr schlecht und gar nicht, als richtig ausgeführt.

Fasolts entschiedenem Widerspruche muss sich nun zwar Wotan fügen; aber wir haben genug gehört und gesehen, um zu wissen, dass er gegen Donner eben nur die grobe Gewalttat abwehrt, und merken auch sogleich, dass er es mit der ihm noch unverlorenen äusserlichen Ruhe seiner besten Zeit tun kann, weil er noch einen zweiten Ausweg weiss, der ihn an dem Verluste Freias vorüberführen soll. Die Ware muss erst noch abgenommen und vorher besichtigt und auf ihre Fehlerlosigkeit geprüft werden! Das aber ist der Augenblick, den sich Loge zum Auftritt erwählt hat. Er erklärt, dass sich Fasolt und Fafner bewährt hätten, dass kein Stein im Gestemm wanke.

Auf eine schärfere Probe wird Wotan gestellt, als die Riesen Freia wirklich davon tragen, mit ihr Liebe und Glück und fast das Leben der Götter. Der stille Hass des Lichtsohns gegen die verachteten Arbeitsmänner, die sich herausneh-



Wagners Mutter (im Alter)
Aus R. Batka: „Richard Wagner", Original im Besitz von Dr. Ferdinand Avenarius

men, auf ihrem für die Götter so gefährlichen Schein zu bestehen, schäumt einen Augenblick über. Schon ist er drauf und dran, selbst das zu tun, was er soeben noch dem Donner so entschieden wehrte. Aber noch erschrickt der Mann des Rechts in ihm sogleich vor sich selber; die aufblitzende Vernunft pariert mit einem Ruck die durchgehende Wut. Vielleicht denkt er auch an die in Fasolts Wort vom „leicht gefügten" versteckte Drohung.

So scheint er, obwohl sich späterbstliche Erstarrung auf die Landschaft, die Zeichen des Greisentums auf ihn und die Seinen herabgesenkt haben, an der vollen Strenge des Rechts festhalten zu wollen, ein Verwirklicher des alten Spruches: fiat justitia, pereat mundus. Im Stillen aber sinnt er auch jetzt auf Lösung aus der selbst geflochtenen Rechtsschlinge, wozu ihn ja die Riesen befugt haben. Loges Hinweisung auf den Ring des Nibelungen beginnt zu wirken. Des Gottes eignes erregtes Begehren nach dem Macht und Schätze ohne Mass spendenden —: das Recht der Rheintöchter auf ihn und ihr Verlangen, dass ihnen Wotan ihr Eigentum wieder verschaffe, alles leider nur Ansprüche schwacher Mädchen —: endlich der Riesen rohe Gier, deren Fürsprecherin die gebieterische Not der Götter ist, Freia zurückzuholen: das Alles kämpft in Wotans Seele einen wilden Kampf, indem es doch zunächst in dem einen Verlangen nach dem Ring zusammenfliesst. (Schluss folgt.)

Wagner und Brahms

Von Dr. **Edgar Istel**

„Nietzsche hat einmal behauptet, daß ich nur durch einen Zufall berühmt geworden sei: ich sei von der Anti-Wagner-Partei als Gegenpapst nötig gebraucht worden", äußerte sich Brahms mündlich einmal und fuhr fort: „Das ist natürlich Unsinn; ich bin keiner, der dazu taugt, an die Spitze irgend einer Partei gestellt zu werden, denn ich muß meinen Weg allein und in Frieden gehen und hab ihn auch nie einem andern gekreuzt. Aber mit Bruckner stimmt das. Nach Wagners Tode nämlich brauchte jetzt natürlich seine Partei einen Papst, und sie hatte eben keinen besseren als Bruckner. Glauben Sie denn, daß ein Mensch unter dieser unreifen Masse auch nur das Geringste von diesen sinfonischen Riesenschlangen begreift, und glauben Sie nicht auch, daß ich der Musiker bin, der heute Wagners Werke am besten versteht und jedenfalls besser als irgend einer seiner sogenannten Anhänger, die mich am liebsten vergiften möchten? Ich habe es einmal zu Wagner selbst gesagt, daß ich heute der beste Wagnerianer bin. Halten Sie mich für so beschränkt, daß ich von der Heiterkeit und Größe der „Meistersinger" nicht auch entzückt werden konnte? Oder für so unehrlich, meine Ansicht zu verschweigen, daß ich ein paar Takte dieses Werkes für wertvoller halte, als alle Opern, die nachher komponiert wurden? Und ich ein Gegenpapst? Es ist ja zu dumm! Und Bruckners Werke unsterblich oder vielleicht gar Sinfonien? Es ist zum Lachen!"

So seltsam hier der große Meister der sinfonischen Form die leuchtenden Schönheiten seines formell oft minder glücklichen sinfonischen Nebenbuhlers verkennt, so merkwürdig mutet das feierliche Bekenntnis Brahmsens als „bester Wagnerianer" an, ein Bekenntnis, das er auch anderen, insbesondere J. V. Widmann gegenüber, wiederholte, wie dieser in seinem prächtigen Büchlein „Johannes Brahms in Erinnerungen" mehrfach berichtet. „So übt man eben Kritik über alles, was aus Deutschland kommt", schrieb Brahms an jenen Berner Freund. „Die Deutschen selbst aber gehen darin voran. Das ist in der Politik wie in der Kunst. Wenn das Bayreuther Theater in Frankreich stände, brauchte es nicht so großes wie die Wagnerschen Werke, damit Sie und Wendt und alle Welt hinpilgerten und sich für so ideal Gedachtes und Geschaffenes begeisterten."

Geehrtes Fräulein!

Ich bin auf Reisen, und finde erst heute einen geeigneten Augenblick zu der Mittheilung an Sie, dass Ihr Schreiben vom 6 Nov. mich ausserordentlich erfreut hat. Ihren Wunsch der Theilnahme an der Förderung meines Unternehmens übermache ich soeben nach Bayreuth, wo man das Nöthige an Sie besorgen wird. — Das beigelegte Blatt Ihres Neffen behalte ich – sollen Sie es nicht zurückverlangen – als ein rührendes Zeugniss dafür, dass mein Leben und Schaffen auch eine Generation finden wird, der es zu guten Ehren angehört. Grüssen Sie den jungen

Brief Wagners an
Aus R. Batka: „Richard Wagner"

Dieser Anschauung blieb Brahms trotz allem, was /ischen ihn und Wagner trat und was insbesondere von ›n beiderseitigen Anhängern an Verhetzungen vielfach geistet wurde, getreu, und führte er selbst auch seine Abcht, einmal persönlich den Festspielen in Bayreuth 1882 eizuwohnen, schließlich aus Besorgnis vor den „Wagneanern", die ihm „die Freude am besten Wagner verərben können", nicht aus, so bezeugte er sein warmes ıteresse an der Persönlichkeit des Meisters doch durch seine vornehme Kranzspende, die er beim Ableben Wagner an dessen Familie übersandte. Dies berührt umso sympathischer, als sich Brahms menschlich und künstlerisch nur sehr selten einer Liebenswürdigkeit von Wagner zu erfreuen hatte. Die wenigen Stellen, die in Wagners Schriften von Brahms handeln, zeichnen sich durch einen eigentümlich satirischen Ton aus, der immer unfreundlicher wurde. Allerdings hatte Brahms ja jenen berühmten Protest, den Joachim, Grimm und Scholz im Jahre 1860 gegen die „neudeutsche Richtung" insbesondere des Lisztkreises und damit gewissermaßen auch gegen Wagner gerichtet hatten, mitunterzeichnet, und somit war er zunächst für Wagner als Mitglied einer feindlichen Partei wohl genügend gekennzeichnet, bis sich im Jahre 1862 in Wien, wo beide Meister gleichzeitig weilten, persönliche Beziehungen anspannen. Brahms schrieb schon bald an Joachim: „Wagner ist hier, und ich werde wohl Wagnerianer heißen, hauptsächlich natürlich durch den Widerspruch, zu dem ein vernünftiger Mensch gebracht wird, gegenüber der leichtsinnigen Art, wie die Musiker hier gegen ihn sprechen". Joachim erwiderte: „Du Wagnerianer? Der Kasus macht mich lachen". Aber es geschah noch viel Merkwürdigeres: Wagner lud Brahms, der insbesondere mit Tausig und Cornelius damals viel verkehrte, gemeinsam mit diesen und dem ebenfalls brahmsfreundlichen Dr. Standhartner zu einem musikalischen Abend in die von ihm damals gemietete Villa in Penzing bei Wien ein, und am 6. Februar 1864 fand die denkwürdige Zusammenkunft statt. Gustav Schönaich, der Stiefsohn Standhartners, selbst mit Wagner und Cornelius innig befreundet, schildert anschaulich jenen Abend: „Die ganze Gesellschaft war in bester Laune, und Wagner zeichnete den jüngeren Kunstgenossen besonders aus. Er forderte Brahms sogleich auf, zu musizieren, und dieser spielte zunächst einige Stücke von Seb. Bach, unter diesen die damals von ihm gerne produzierte Orgel-Tokkata in Fdur. Dann spielte er auf ausdrücklichen Wunsch Wagners seine Variationen über ein Thema von Händel, deren Lob jener bereits durch uns vernommen hatte. Sein Spiel trug an diesem Abend jenen genialen, großartig plastischen Charakter, der am meisten dann hervortrat, wenn Brahms unter Musikern oder in einem ihm sympathischen Privatzirkel spielte, und der sich vor der großen Öffentlichkeit, die ihn stets mit Unbehagen erfüllte, nur abgeschwächt zeigte. Es ist mir noch in frischester Erinnerung, mit welch ungeheuchelter Wärme Wagner, dem das Lob eines Werkes, das ihm nicht zusagte, zu jeder Zeit unmöglich war, den jungen Komponisten mit Anerkennung überschüttete und wie überzeugend er über alle Details der Komposition sprach. Man sieht, sagte er zum Schlusse, was sich in den alten Formen noch leisten läßt, wenn einer kommt, der versteht, sie zu behandeln." Merkwürdig kontrastiert zu dieser Erzählung Wagners eigene Darstellung in seiner Schrift „Über das Dirigieren" vom Jahre 1869: „Herr Johannes Brahms war so freundlich, mir einmal ein Stück mit ernsten Variationen von sich vorzuspielen, aus dem ich ersah, daß er keinen Spaß versteht, und welches mich ganz vortrefflich dünkte. Ich hörte ihn auch in einem Konzerte anderweitige Kompositionen auf dem Klavier spielen, was mich nun allerdings weniger erfreute; sogar mußte es mir impertinent erscheinen, daß von der Umgebung dieses Herrn aus Liszt und seiner Schule „allerdings eine außerordentliche Technik", aber auch nichts weiter, zugesprochen wurde, während ich die Technik des Herrn Brahms, dessen Vortrag mich seiner Sprödigkeit und Hölzernheit wegen sehr peinlich berührte, so gern etwas mit dem Öl jener Schule befeuchtet gewünscht hätte, welches denn doch nicht der Tastatur

Ihr

sehr ergebener
Richard Wagner

Strassburg
23 Nov. 1872.

Fräulein Plüddemann
Original im Besitz von Dr. R. Batka

selbst zu entfließen scheint, sondern jedenfalls auf einem ätherischeren Gebiete als dem der bloßen Technik gewonnen wird. Alles zusammen konstatierte jedoch eine ganz respektable Erscheinung, von der man nur einzig auf natürlichem Wege nicht zu begreifen vermag, wie sie, wenn nicht zu der des Heilandes, doch wenigstens zu der des geliebten Jüngers desselben gemacht werden konnte; es müßte denn sein, daß ein affektierter Enthusiasmus für mittelalterliche Schnitzereien in jenen steifen Holzfiguren das Ideal der Kirchenheiligkeit zu erkennen uns verleitet hätte. Jedenfalls müßten wir uns dann wenigstens dagegen verwahren, unseren großen lebendigen Beethoven, in das Gewand dieser Heiligkeit verkleidet, uns vorgeführt zu bekommen, um etwa ihn, den Unverstandenen, in dieser Verunstaltung neben den aus natürlichsten Gründen unverständlichen Schumann stellen zu können, gleichsam als ob da, wo sie keinen Unterschied bemerklich zu machen verstehen, auch wirklich gar kein Unterschied stattfinde."

Späterhin spricht Wagner einmal in der Schrift „Wollen wir hoffen" ironisch von „denjenigen Nachfolgern Beethovens, die Brahmssche Sinfonien komponieren", und auch der Ärger über die Bezeichnung „musicae severioris nunc princeps", die die Breslauer philosophische Fakultät in ihrem Ehrendoktordiplom hatte Brahms zuteil werden lassen, ist einmal deutlich erkennbar, wie denn Brahms gegenüber Wagner sogar das harte Wort „Abschreiber Beethovens" und in der Schrift „Über das Dichten und Komponieren" ähnliche schlimme satirische Vorwürfe nicht scheute. Daß diese gereizte Stimmung Wagners, der seiner Nerven viel weniger Herr war als der robustere Brahms, durch Zwischenträger geschürt wurde, steht ganz außer allem Zweifel, und so mußte Brahms vieles entgelten, was lediglich aufs Konto seiner übereifrigen Anhänger zu setzen ist.

Nachklänge dieser unerquicklichen Parteireibereien finden sich noch deutlich in den beiden großen Biographien Kalbecks und Glasenapps, die beide in ihrem Fanatismus etwas weit gehen, wobei Kalbeck immerhin in dem seinem Titelblatt beigegebenen Motto selbst zugesteht, er sei „etwas schroff". Wer die von beiden Biographen gegebene Darstellung jener Episode, die zu einem Briefwechsel zwischen Wagner und Brahms führte, vergleicht, wird finden, daß sich die Kalbecksche Darstellung trotz mancher Seitenhiebe auf Wagner viel mehr der Wahrheit nähert als Glasenapps völlig einseitige Geschichtsschreibung. Ohne in die Einzelheiten der Angelegenheit einzugehen, sei nur vorausgeschickt, daß Wagners Manuskript der Pariser Bearbeitung des Venusberges auf niemals völlig aufgeklärte Weise von Cornelius, der es ursprünglich von Wagner erhalten, an Tausig gelangte, von diesem aber Brahms geschenkt wurde, und daß Wagner gleichzeitig Cornelius und Frau Cosima v. Bülow im Jahre 1865 bat, Schritte bei Brahms zur Rückerlangung des Manuskripts zu tun. Daß Cornelius keine Schuld traf, geht deutlich aus seinem Brief an Tausig (6. September 1865) hervor, und wie Brahms über die Sache dachte, kann man aus seinem in Cornelius' Briefen unmittelbar darauf abgedruckten Briefe ersehen. Danach waren es ganz offenbar die mehrfachen Briefe der Frau v. Bülow, die Brahms schon deswegen verstimmten, weil „jeder dieser Briefe in so auffallender Weise neue Gründe der Herausgabe aufzählte", so daß Brahms „schließlich die unangenehme Empfindung hatte, man wünsche eben nur das Manuskript aus seinen Händen". „Kam nun noch die delikate Frage dazu, daß Tausig es verschenkt hatte. Ich an seiner Statt wollte mirs verbitten, Geschenktes auf diese Weise herauszugeben." Endlich scheint Brahms das Gefühl gehabt zu haben, daß es nicht unter Wagners Würde sei, an ihn selbst zu schreiben. Sehr spät, fast volle zehn Jahre später, als Cornelius und Tausig schon beide tot waren, tat Wagner endlich diesen fast selbstverständlich erscheinenden Schritt mit folgendem Brief:

Geehrtester Herr Brahms!

Ich ersuche Sie, mein Manuskript der von mir umgearbeiteten zweiten Szene des Tannhäuser, dessen ich zu der Herausgabe einer Neubearbeitung der Partitur bedarf, mir zuzuschicken. Zwar ist mir berichtet worden, daß Sie, vermöge einer Schenkung durch Peter Cornelius an Sie, Eigentumsansprüche an dieses Manuskript erheben; doch glaube ich dieser Meldung keine Folge geben zu dürfen, da Cornelius, dem ich dieses Manuskript eben nur gelassen, keineswegs geschenkt hatte, unmöglich desselben sich an einen Dritten entäußern konnte, welches nie getan zu haben er mir auf das teuerste versichert hat.

Vermutlich ist es meinerseits sehr unnötig, Sie an dieses Verhältnis zu erinnern, und es wird keinerlei weiterer Auseinandersetzung bedürfen, Sie zu bestimmen, dieses Manuskript, welches Ihnen nur als Kuriosität von Wert sein kann, während es meinem Sohn als teures Andenken verbleiben könnte, gern und freundlich mir zurückzustellen.

Mit größter Hochachtung Ihr ergebenster
Richard Wagner.

Bayreuth, 6. Juni 1875.

Brahms erwiderte:

Juni 1875.

Hochgeehrtester Herr!

Wenn ich gleich sage, daß ich Ihnen das fragliche Manuskript „gern und freundlich" zurückstelle, so muß ich mir doch wohl trotzdem erlauben, einige Worte beizufügen.

Ihre Frau Gemahlin ging mich schon vor Jahren um die Rückgabe jenes Manuskriptes an; mich sollte jedoch damals so vielerlei dazu veranlassen, daß ich schließlich nur eines empfinden konnte, es sei mir eben der Besitz Ihrer Handschrift nicht gegönnt. Leider muß ich dem Sinne Ihres Briefes wohl Gewalt antun, will ich etwas anderes herauslesen, und damals wie jetzt hätte ich einem einfachen Wunsche von Ihnen jedenfalls lieber das Opfer gebracht.

Ihrem Sohne kann doch — gegenüber der großen Summe Ihrer Arbeiten — der Besitz dieser Szene nicht so wertvoll sein, wie mir, der ich, ohne eigentlich Sammler zu sein, doch gern Handschriften, die mir wert sind, bewahre. „Kuriositäten" sammle ich nicht.

Die Auseinandersetzungen über unsere verstorbenen Freunde und den Besitzanspruch, den ich ihnen zu verdanken meine, mag ich nicht fortsetzen. Jenen möchte es doch wohl jedenfalls lieber und leichter gewesen sein, mir einfach die etwaige Übereilung einzugestehen.

Ich meine fast, mir gegenüber die Verpflichtung zu haben, eingehender Ihrem Schreiben und nachträglich denen Ihrer Frau Gemahlin zu erwidern — doch muß ich wohl fürchten, Mißdeutungen in keinem Fall entgehen zu können, denn, wenn Sie erlauben, das Sprichwort vom Kirschenessen ist wohl nicht leicht besser angewandt als bei unsereinem Ihnen gegenüber. Möglicherweise ist es Ihnen nun ganz angenehm, wenn ich nicht mehr glauben

darf, Ihnen etwas geschenkt zu haben. Für diesen Fall nun sage ich, daß, wenn Sie meiner Handschriftensammlung einen Schatz rauben, es mich sehr freuen würde, wenn meine Bibliothek durch eines mehr Ihrer Werke, etwa die Meistersinger, bereichert würde.

Daß Sie Ihre Meinung ändern, darf ich wohl nicht hoffen, und so schreibe ich heute noch nach Wien, um mir die Mappe, welche Ihr Manuskript enthält, kommen zu lassen. Ich ersuche recht dringend, mir seinerzeit den Empfang freundlichst durch einige Worte anzeigen zu wollen.

In ausgezeichneter Hochachtung und Verehrung
sehr ergebener
Joh. Brahms.

Ziegelhausen bei Heidelberg.

Wagner war, wie Hermann Levi bezeugte, über diesen „Advokaten"-Brief wütend, bezwang sich aber doch wieder und dankte dann:

Geehrtester Herr Brahms!

Ich danke Ihnen sehr für das soeben zurückerhaltene Manuskript, welches sich allerdings, da es seinerzeit in der Pariser Kopie sehr übel hergerichtet wurde, durch äußere Anmut nicht auszeichnet, mir aber — außer allen empfindsamen Gründen — deswegen von Wert ist, weil es vollständiger ist als die damals von Cornelius mit einem großen Strich versehene Abschrift.

Es tut mir nun leid, Ihnen statt der gewünschten Meistersinger-Partitur (welche mir, nach wiederholter Nachlieferung von Schott, gänzlich wiederum ausgegangen ist) nichts Besseres als ein Exemplar der Partitur des Rheingold anbieten zu können; ohne Ihre Zustimmung zu erwarten, sende ich Ihnen dieses heute zu, weil es sich dadurch auszeichnet, daß es das Prachtexemplar ist, welches Schott seinerzeit auf der Wiener Weltausstellung prangen ließ. Man hat mir manchmal sagen lassen, daß meine Musiken Theaterdekorationen*) seien: Das Rheingold wird stark unter diesem Vorwurf zu leiden haben. Indessen dürfte es vielleicht nicht uninteressant sein, im Verfolg der weiteren Partituren des Ringes des Nibelungen wahrzunehmen, daß ich auf den hier aufgepflanzten Theaterkulissen allerhand musikalisch Thematisches zu bilden verstand. In diesem Sinne dürfte vielleicht gerade das Rheingold eine freundliche Beachtung bei Ihnen finden.

Hochachtungsvollst grüßt Sie Ihr
sehr ergebener und verpflichteter
Richard Wagner.

Bayreuth, 26. Juni 1875.

Die Widmung auf der Rheingold-Partitur lautet: „Herrn Johannes Brahms als wohlkonditionierten Ersatz für ein garstiges Manuskript, Bayreuth, 27. Juni 1875, Richard Wagner."

Brahms dankte dafür folgendermaßen:
Juni 1875.

Verehrtester Herr!

Sie haben mir durch Ihre Sendung eine so außerordentliche Freude gemacht, daß ich nicht unterlassen kann, Ihnen dies mit wenig Worten zu sagen, und wie von Herzen dankbar ich Ihnen bin, für das prachtvolle Geschenk, das ich Ihrer Güte verdanke. Den besten und richtigsten Dank sage ich freilich täglich dem Werk selbst — es liegt nicht ungenützt bei mir. Vielleicht reizt dieser Teil anfangs weniger zu dem eingehenden Studium, das Ihr ganzes großes Werk verlangt; dieses Rheingold aber ging noch besonders durch Ihre Hand, und da mag die Walküre ihre Schönheit hell leuchten lassen, daß sie den zufälligen Vorteil überstrahle. Doch verzeihen Sie solche Bemerkung! Näher liegt wohl die Ursache, daß wir schwer einem Teil gerecht werden, dass uns über ihn hinaus und das Ganze zu sehen verlangt. Bei diesem Werke gar bescheiden wir uns gern noch mehr und länger.

Wir haben ja den, wohl ergreifenden, doch eigentümlichen Genuß — wie etwa die Römer beim Ausgraben einer riesigen Statue — Ihr eines Werk sich teilweise erheben und ins Leben treten zu sehen. Bei Ihrem undankbaren Geschäft, unserem Erstaunen und Widerspruch zuzusehen, hilft dann freilich einzig das sichere Gefühl in der Brust und eine immer allgemeiner und größer werdende Achtung, welche Ihrem großartigen Schaffen folgt.

Ich wiederhole meinen besten Dank und bin in ausgezeichnetster Verehrung
Ihr sehr ergebener
Johs. Brahms.

Damit hatten die persönlichen Beziehungen zwischen beiden Meistern ihr Ende erreicht. Künstlerisch ist bei Brahms die Nachwirkung des Studiums Wagnerscher Partituren am deutlichsten im „Rinaldo" und im Cmoll-Quartett nachweisbar, während von der anderen Seite die Melodie „Der Vogel, der heut sang" in den Meistersingern als Reminiszenz an den Anfang des Desdur-Teils aus der Brahmsschen Fmoll-Sonate, die Wagner von Brahms zur Zeit der Komposition seines Werkes hörte, in Anspruch genommen wird. Wie weit bewußte, wie weit unbewußte Erinnerung hier mitspielte, oder ob ein zufälliges Zusammentreffen vorliegt, wird wohl nie nachweisbar sein. Wagner und Brahms bedeuten in Wahrheit zwei völlig verschiedene Welten, und doch, sie machen zusammen den musikalischen Januskopf ihrer Zeit aus: sinnend den Blick in die Vergangenheit auf die Gestalten der alten Meister gerichtet, Johannes Brahms; leidenschaftlich das Kunstwerk der Zukunft erspähend, Richard Wagner.



Viertes bayerisches Musikfest

Pfingsten 1913 in Nürnberg

Von Nürnberg ging seinerzeit der Gedanke der Veranstaltung „bayerischer" Musikfeste aus, aber bisher hat, Regensburg ausgenommen, jedesmal Nürnberg selbst die Verwirklichung übernehmen müssen. Wenn auch in diesen Pfingsttagen sich hier nicht das abspielte, was man sich unter dem Begriffe eines „bayerischen" Musikfestes vorstellt, so muß die Lokal-Charakter tragende Veranstaltung doch als wohlgelungen und von großem künstlerischem Erfolg gekrönt bezeichnet werden.

Die erste Festaufführung fand im alten historischen Rathaussaale statt, der von allen hiesigen Konzertsälen die besste Akustik hat. Das kam den intimen Vorträgen der aus Paris berufenen Cembalo-Künstlerin Wanda Landowska, sowie den vom hiesigen Chorverein vorgeführen Gesängen der Nürnberger Altmeister Leo Haßler, Lechner und Haiden sehr zu gute. Die an dieser Stelle schon oft gerühmte Vollkommenheit des Chorvereins im Kunstgesang bewährte sich unter der feinempfindenden, von den höchsten künstlerischen Iedalen beseelten Leitung seines Dirigenten, des herzoglichen Hofpianisten und Musikschuldirektors Reinhard Mannschedel, wieder aufs glänzendste. Besonders gefielen die lustigen Stücke „Hans und Grete" von Eccard und „Mach mir ein lustig Liedlein" von Haiden. Zur Illustration der weiteren Entwicklung des unbegleiteten Gesanges

*) Anspielung auf eine Hanslicksche Kritik aus dem Jahre 1862. Man beachte die Wendung: „sagen lassen", durch die wohl Brahms als intellektueller Urheber jener Hanslickschen Kritik hingestellt werden soll.

nach genannten Altmeistern kamen noch „Cruxifixus" von Lotti, „Et incarnatus" von Cherubini und die Motette „Warum ist das Licht gegeben" von Brahms zu tadelloser Vorführung. Eine Überraschung ganz ungewöhnlicher Art gab Frau Landowska mit den auf dem Cembalo gespielten Stücken: „Tambourin und Rigaudon" von Rameau, Grobschmied-Variationen von Händel, Chromatische Fantasie und Fuge von Bach nebst etlichen Zugaben. Bei ihr vereinigt sich eine fabelhafte technische Virtuosität mit genauester Kenntnis der Eigenart des Kielflügels und einem feinen Stilgefül. Die Registrierungsfähigkeit der beiden Manuale zweckentsprechend ausnützend, wußte die Künstlerin Klangwirkungen hervorzuzaubern, die man sich bei diesem eigentlich mehr nur historisches Interesse erweckenden Intstrumente nie erträumt hätte.

Brachte das erste am Sonntag morgen stattgehabte „Konzert im alten Stil" schon die erhebendsten Eindrücke hervor, so steigerten sich diese am Nachmittage, als im Kulturvereinssaale Ferdinand Löwe mit dem Konzertvereinsorchester aus München in der Ausdeutung der Tragischen Ouvertüre von Brahms, der 3. Sinfonie von Beethoven, dem Adagio aus der 8. Sinfonie von Bruckner und dem Tedeum desselben Tonsetzers wahre Wunder der Interpretationskunst vollführte. Ob es seitens der Festveranstalter, schon wegen der Zugkraft, nicht klüger gewesen wäre, statt der erst vor wenigen Wochen in sehr guter Wiedergabe gehörten „Eroica" die ganze 8. Brucknersche Sinfonie oder ein anderes selten oder noch nicht gehörtes Werk auf das Festprogramm zu setzen, soll nicht weiter erörtert werden. Die Tempi in der Eroica waren fast durchgehends rascher und überhaupt Löwes Auffassung der ganzen Beethovenschen Schöpfung nicht so tragisch, als man es von anderen Dirigenten gewohnt ist, aber die Durchsichtigkeit, mit welcher das Tongewebe von ihm klargelegt wird, die großzügige Art, wie er aufbaut und doch liebevoll jede Einzelheit in der Ornamentik dem Hörer zum Bewußtsein bringt, macht seine Wiedergabe ungemein fesselnd. Freilich trägt zu der hinreißenden Wirkung viel die Ausgeglichenheit im Spiel und die satte, edelste Tongebung des mit seinem Leiter innig verwachsenen Konzertvereins-Orchesters bei. Den nachhaltigsten Eindruck machten die Brucknerschen Werke. Prächtig sang im Tedeum der im Stimmenmaterial und in der Schulung hervorragende Chor des Lehrergesangvereins, der auch unter seines Dirigenten Heinrich Labers sicherer Leitung fein schattiert „Nänie" von Brahms vortrug. Die Begeisterung am Schlusse dieses Konzertes war so groß, daß sich Löwe noch entschloß das Meistersinger-Vorspiel zuzugeben. Das zum Tedeum beigezogene Soloquartett aus Berlin: Elfriede Goette (Sopran), Emmi Leisner (Alt), George A. Walter (Tenor) und J. von Raatz-Brockmann (Bass) konnte seine künstlerischen Qualitäten erst so recht im dritten Festkonzerte am Montag zur Geltung bringen in der von Hans Dorner dirigierten Aufführung von Händels Oratorium „Jephta". Namentlich zeichneten sich die beiden Damen in den Partien der Iphis und Hanna, sowie der Bassist in der Rolle des Hamor durch satten Wohlklang des Organs und lebendigen Vortrag in den Rezitationen und Arien aus, während der Solotenor zwar die Koloraturen sehr leicht und die lyrischen Partien mit warmer Tongebung zu Gehör brachte, aber den dramatischen Rezitativen nicht genügend Ausdruck verleihen konnte. Der Chor des Vereins für klassischen Chorgesang war von Dorner trefflich einstudiert worden und bot hinsichtlich Sicherheit, Präzision und verständiger Deklamation in den Fugensätzen sein Bestes. Vielleicht wäre die Aufführung dieses fast verschollenen, durch die Bearbeitung von H. Stephani der musikalischen Welt geschenkten Oratoriums noch um einige Grade abgerundeter gewesen, wenn statt des fremden Münchner das einheimische philharmonische Orchester auch verwendet worden wäre, mit welchem eine größere Zahl von Gesamtproben möglich gewesen wäre. Die ganze Musikfest-Veranstaltung gab Zeugnis, in wie schöner Blüte das Musikleben in Nürnberg steht. Schade, dass der Besuch bei weitem nicht so war, wie es die wohlgelungenen Darbietungen verdient hätten.

Prof. Adolf Wildbrett

Rundschau

Konzerte

Braunschweig Von den letzten Abonnementskonzerten der Hofkapelle war eines Richard Strauss gewidmet, Gabr. Ciedel-Laass sang Lieder, Télémaque Lambrino (Leipzig) spielte die „Burleske" mit Orchester, die die Hofkapelle als hiesige Neuheit die „Sinfonia domestica". Im folgenden lehnte das Publikum die höchst interessanten drei Nokturnes von Claude Debussy glatt ab, begrüsste aber freudig P. Scheinpflugs Ouvertüre zu einem Shakespearschen Lustspiel und die Schwestern Harrison (Doppelkonzert von Brahms und Solovorträge). Das letzte Konzert brachte nach 23jähriger Pause die Missa solemnis von Beethoven unter Leitung von Hofkapellmeister Hagel mit den Mitgliedern des Hoftheaters Gabriele Englerth, Mehn Ghinök, den Herrn C. Senystock und L. Bodmer, sowie dem bedeutend verstärkten Chor. Das gewaltige Werk machte tiefen Eindruck und wurde — ein höchst seltenes Ereignis — in der St. Paulikirche wiederholt. Die gemischten Chöre verabschiedeten sich mit grösseren Werken; in der Matthäus-Passion bot Marg. Elb und Herr Settekorn (Christus) treffliche Leistungen, die Altistin versagte vollständig ebenso wie das Orchester. Im Passionskonzert des Schraderschen a cappella-Chors (Domkantor Wilms) führte sich die Altistin A. Graeve (Berlin) hier sehr günstig ein. Die Männergesangvereine gestalteten die letzten Konzerte meist zu patriotischen Gedenkfeiern, der Verein für Kammermusik (Hofkapellmeister Riedel, Hofkonzertmeister Wünsch, Kammervirtuos Bükler, Kammermusiker Vizner und Meyer) verabschiedete sich mit dem Klavier-Quintett von Goldmark und Beethovens Sextett (Esdur), die Trio-Vereinigung (Frl. Lisbeth Hoffmann, die Kammermusiker W. Wachsmuth und E. Steinhage) mit dem Klavier-Quintett (Fmoll) von César Franck und dem Streichquartett (op. 10) von Cl. Debussy. Die Geschwister Brunhilde und Sophie Koch vermittelten als angenehme Bekanntschaften ganz neue Lieder von Konr. Ramrath und Viktor Hausmann, ferner Duette von unserem Landsmann Franz von Holstein und Brahms. Nach dem überwundenen musikalischen Winter atmet alles erleichtert auf, denn die Masse wirkte oft erdrückend, stand aber in keinem Verhältnis zur Güte des Gebotenen.

Ernst Stier

Bremen Für das 11. Philharmonische Konzert hatte an Stelle des erkrankten Herrn Prof. Wendel, Herr Kapellmeister Kun vom hiesigen Stadttheater die Leitung übernommen, ohne dass an dem Programm irgend etwas geändert wurde. Dieses stand unter dem Zeichen „Richard Wagner". Der zweite Teil enthielt Vorspiel und Isoldens Liebestod aus „Tristan und Isolde", Siegfrieds Rheinfahrt aus „Götterdämmerung" und das Meistersinger-Vorspiel. Der gewiegte Operndirigent verstand es, die Farbenpracht, den Wohllaut, die dramatischen Steigerungen in diesen Kompositionen auch im Konzertsaal aufs schönste in die Erscheinung treten zu lassen, so dass reicher Beifall ihm lohnte. Das im Eingange gespielte Vorspiel zu Rich. Strauss Musikdrama „Guntram", in welchem der Komponist noch ganz in Wagnerschen Bahnen wandelt, vermochte trotz vortrefflicher Wiedergabe kein besonderes Interesse zu erwecken. Als Solist war für den Abend der in Genf lebende Geiger Herr Professor Berber gewonnen worden. Er spielte das ihm von Max Schillings gewidmete Konzert (Amoll). Der Solist und das Orchester gaben eine tadellose Durchführung; das Werk aber wurde hier durchaus abgelehnt.

Die Reihe der Philharmonischen Konzerte dieses Winters wurden in schönster Weise am 15. April durch ein hochbedeutsames künstlerisches Ereignis abgeschlossen: im 12. Konzert wurde nach zwölfjähriger Pause einmal wieder Beethovens Missa solemnis aufgeführt. Welche Schwierigkeiten einer solchen Aufführung entgegenstehen, ist bekannt. Nur volle Hingabe an die Sache vermag diese Schwierigkeiten zu überwinden. Das Hauptverdienst, eine glanzvolle Aufführung zustande gebracht zu haben, fällt Herrn Professor Wendel zu, der alle Mitwirkenden zu begeistern wusste und mit der Ruhe und Sicherheit eines Siegesgewissen das Ganze leitete. Ihm zur Seite stand ein leistungsfähiges Orchester, das sich auch bei dieser Aufführung im schönsten Glanze zeigte, und der Philharmonische Chor. Für den solistischen Teil waren in den Damen Aaltje Nordewier-Reddingius (Sopran) und Maria Philippi (Alt) und den Herren Felix Senius (Tenor) und Thomas Denys (Bass) Künstler gewonnen, deren Namen von vornherein hervorragende Leistungen verbürgten die sich unter dem Eindruck der allgemeinen Begeisterung zu ideal schönen Darbietungen hinreissen liessen.

Die besonderen Veranstaltungen einzelner Künstler haben noch immer nicht ihr Ende erreicht, obgleich das für derartige Veranstaltungen an und für sich nicht grosse Interesse des Publikums gegen das Ende der Saison noch mehr abgeflaut ist. Herr Albert Spalding hätte einen besser besetzten Saal verdient. Denn er ist ein Geiger mit virtuosem Können, verfügt über einen grossen schönen Ton und zeigte sich auch in der Auffassung und Wirkung durchaus als Künstler. Er wartete mit einem vornehm ausgewählten Programm auf (Händel: A dur-Sonate, Tschaikowsky: Sérénade mélancholique) u. a. und fand grossen Beifall.

Einen Lieder- und Duette-Abend gaben am 18. April Milli und Gustav Adolf Lange Wipfler. Erstere sang Lieder von H. Wolf, Liszt, Brahms und R. Strauss. Ihre helle, kräftige Sopranstimme zeigte eine treffliche Ausbildung, der Vortrag war fein durchdacht und dem Inhalte der Lieder angepasst. Herr Lange zeigte in dem Vortrage an Liedern von Schubert, Brahms, Chopin und Liszt die Vorzüge eines schönen, in allen Lagen gut ansprechenden Baritons und eine feinfühlige Auffassung, die in einem entsprechenden Vortrage zum Ausdruck kam. In den Duetten (Gondoliere) von Henschel, Wanderers Nachtlied von Rubinstein, Abschied der Zugvöglein von Mendelssohn, zwei reizende Duette von Jadassohn, zwei von Dvořak und „Eia, wie flattert der Kranz" von Sinding) fiel besonders vorteilhaft auf der vortreffliche Zusammenklang der Stimmen und die gegenseitige Anpassung. Der reiche Beifall, der dem Künstlerpaar gespendet wurde, kam zum guten Teil auch dem sehr geschickten Begleiter, Herrn Kapellmeister Lutze, zu.

Dr. R. Loose

Dresden In der Heiligen Geist-Kirche begegnete man unter Kantor Grünewald wieder einmal einem Schubertschen kirchlichen Werke, seinem deutschen Stabat Mater. Dass sich der Komponist mühsam als Schulgehilfe durchs Dasein hungerte, als er diese blühenden Melodien schrieb, davon verrät die Musik nichts, wohl aber davon, dass Haydn damals der populärste Tonsetzer in Wien war. In einem der Chöre beginnen die Holzbläser Note für Note und Rhythmus für Rhythmus genau in der Melodie, die Haydn für den Kehrreim seines „Gott erhalte Franz den Kaiser" erfand und gleich darauf bringt der Chor genau dieselbe Tonfolge zu den Worten „Liebend neiget er sein Antlitz!" Ein hübsches Beispiel dafür, wie manchmal Melodien in der Luft liegen.

Musikdirektor Pembaur brachte mit der Robert Schumannschen Singakademie eine Eliasaufführung, die allgemeine Anerkennung fand. Zu derselben Zeit führte Kapellmeister Hieke mit seinem vortrefflichen Orchesterverein und dem Hofopernchor Verdis Requiem auf. Dass nach einer Totenmesse die Zuhörer ihren Gefühlen in langem und breitem Luft machen, ist etwas aussergewöhnliches. Aber es lässt sich verstehen, denn die Verdische Musik rauscht am Ohr vorüber, schön und leidenschaftlich, aber ohne eigentlich religiös zu stimmen. Es steckt viel in ihr, was stark äusserlich packt und seinem Wesen nach eher zur Begleitung eines Vorganges auf der Bühne als zur Erhöhung der Andacht bei einer kirchlichen Handlung bestimmt zu sein scheint. Verdi besass das stärkste Bühnentalent, das je ein Italiener besessen hatte. So kam es, dass auch seine religiösen Stimmungen, sobald er sie musikalisch nach aussen trug, ihre besondere Färbung durch diese Eigenart seiner Begabung erhielten und nun weniger nach der Seite hin wirken, aus der sie kommen, als nach einer anderen, der der Bühne.

Der Verein der Musikfreunde gab Siegfried Wagner aufs neue Gelegenheit, sich einer begeisterten Gemeinde als Komponist und Dirigent vorzustellen. Einen wirklichen Erfolg kann man das Ergebnis kaum nennen. Gewiss hat Siegfried Wagner eine grosse Schar fanatischer Verehrer in Dresden, aber wenn man ihre Art, den Liebling zu propagieren, betrachtet, so scheint es, als ob sie dem bescheiden auftretenden Sohne Richard Wagners weit mehr schade als nütze, denn so gänzlich kritiklos ist heute kein Großstadtpublikum mehr, dass es eine an sich hübsche und gute Leistung deswegen nun für gross und gewaltig hinnehme, weil sie von rasendem Freundesbeifall begleitet wird. Bedauerlich bleibt die Zurückhaltung unserer Hofbühne den Werken Siegfried Wagners gegenüber. Eine einzige Bühnenaufführung könnte klärender über das Schaffen des jungen Bayreuthers wirken als alle Konzertaufführungen zusammen. Für das Melodram Enoch Arden von Strauss, der hier genugsam bekannt ist, hätte man im letzten Konzert der Musikfreunde lieber ein neueres, modernes Orchesterwerk eingetauscht. Da kümmert sich der Mozartverein mehr um das, was musikalisch reizvoll ist. Er hatte Niel Vogel mit seiner Viola d'amour zu Gaste geladen. Und dieser entzückte mit einem Originalkonzert für dieses Instrument von Carlo Stamitz und einigen anderen älteren Kompositionen ebensosehr wie der gleichfalls zu Gaste gebetene Wintersche Chorgesangverein mit seiner Wiedergabe italienischer und englischer Madrigale.

Ein grosses neues Chorwerk „Der Mönch von Petersburg" von Paul Gläser, wurde unter Herrn Stranssky erstmalig in Dresden aufgeführt. Über das Werk selbst ist gelegentlich seiner Uraufführung auf dem Grossenhainer Sängerfeste in diesem Blatte bereits gesprochen worden. Gläser hat ein recht beachtliches Geschick, einen dankbaren und guten Chorsatz zu schreiben, während die Mittel, deren er sich bedient, im Grunde einer vergangenen Geschmacksrichtung angehören. Trotzdem wird das Werk wahrscheinlich seinen Weg machen, denn die Musik darin hat seine unbekümmerte Natürlichkeit, um derentwillen man ihr mancherlei nachsieht. Es liegt sicher eine gewisse Kraft in dem Festhalten der Tonalität, aber gleichzeitig auch der Verzicht auf eine ganze Reihe von Ausdrucksmöglichkeiten, und die süßselige Sängerstimmung, die von dem durch Tonika und Dominante charakterisierten Chorsatze ausgeht, rührt nur leise ans Herz, packt aber nicht recht. Damit hängt es vielleicht auch zusammen, dass die Komposition, die ich bereits bei der allerersten Aufführung hörte, bei erneuter Bekanntschaft nicht gewinnt. Man kennt sich in ihr zu leicht aus.

Der Kompositionsabend des beliebten einheimischen Pianisten P. Sherwood fügte keine neuen Züge in das Bild, das man von diesem Tonsetzer hat. Ein Trio, eine Suite für zwei Klaviere und eine solche für zwei Violinen bestätigten die Gewandtheit, den Formensinn und den guten Geschmack Sherwoods, ohne wirklich tiefe und eigene Eindrücke zu hinterlassen. In ähnlicher Weise gibt sich die Musik Anatol Kankarowitschs, nur dass sie etwas stärkere Ansätze zur Charakteristik durch die Mittel der Harmonik erkennen lässt.

Besonders gut war es diesmal um die Kammermusik bestellt. Die Brüsseler spielten Dohnanyis hier bereits mehrfach aufgeführtes Des dur-Quartett zum Entzücken schön; das Leipziger Gewandhausquartett erfreute in einem Beethovenabend gleichfalls durch sein oft genug anerkanntes, fast vollendetes Zusammenspiel, das Petri- und Strieglerquartett, das Eisenberger-, das Roth- und das Bachmanntrio, sie alle boten teils Hervorragendes, teils Gutes. Dazu ist noch in dem Konewsky-Quartett eine neue Bekanntschaft zu nennen, über die bei späterer Gelegenheit nochmals zu reden sein wird. Erwähnt sei endlich, dass im Festsaale der Hellerauer Dalcroze-Schule seit einiger Zeit regelmässig Kammermusikabende veranstaltet werden, die sich eines regen Besuches und durch die Mitwirkung fremder Kräfte eines eben so regen Interesses erfreuen.

Nun zu den erwähnenswerten Solistenkonzerten. Da sei zuerst die Altistin Marie Alberti genannt, die sich für ihren Liederabend einen Strauss der schönsten und bekanntesten Gesänge von Schubert zu einem Programm zusammengestellt hatte. Ihr Vortrag wies alle Eigenschaften auf, mit der eine Sängerin der Schubertschen Muse entgegen kommen soll. Sie hat etwas Grosszügiges in ihrer Auffassung, phrasiert klar und hütet sich dabei, die Gesänge zu zerdeklamieren. So erstehen Gebilde von überzeugender Ausdruckskraft. Unter den Vertretern des Klaviers erregte eine hier noch unbekannte Künstlerin, Katharina Goodson, geradezu Aufsehen. Es gehört nicht viel Mut dazu, in diesem Falle den Propheten zu spielen und der Pianistin eine erfolgreiche Zukunft zu verheissen. Welch eine Grösse in der Brahmschen F moll-Sonate! Welch eine Liebe und Männlichkeit! So hat man dieses Werk in Dresden seit langem nicht gehört. Wer am Buchstaben hängt, könnte mit Katharina Goodson ja streiten. Das war in Wirklichkeit kein Allegro mehr im ersten Satze. Aber es war Maestoso und vor allem: es war echter Brahms. Hat man die beiden hier noch unbekannten aber recht erfreulich an zwei Klavieren sich betätigenden Schwestern Gertrud und Hilde Victor genannt und von den Damen Therese Carreño, Gabriele Leschetitzky und den Herren Sandor Vos, Ignaz Friedmann und Frederic Lamond berichtet, dass sie wieder einmal Einkehr hier hielten, so hat man alles erwähnt, was auf dem Gebiete des Klavierspiels, soweit es die Öffentlichkeit interessiert, bemerkenswert war. Die Geiger waren berufen von Fritz Kreisler und Karl Flesch und unberufen von einem „Traumgeiger" vertreten.

Artur Liebscher

Noten am Rande

Maximilian Schmidt und Richard Wagner. Der Vossischen Zeitung wird geschrieben: Dass Maximilian Schmidt, der „Waldschmidt" der bekannte Erzähler oberbayrischer Romane, einmal im Begriff war, Richard Wagner einen grossen Dienst zu leisten, dazu aber nicht kam, weil sein Besuch von Wagner nicht angenommen worden war, hat dieser wohl selbst niemals erfahren. Schmidt berichtet davon in seinen Lebenserinnerungen. Es war im Jahre 1865, und der Erzähler noch kein bekannter Schriftsteller, sondern ein Leutnant, der für Kunst und Literatur schwärmte, auch schon ein paar Gelegenheitsstückchen verübt und ein paar Erzählungen geschrieben hatte. Damals betraten die gegen Richard Wagner und Hans v. Bülow aufgebrachten Neider den Plan. „Man gönnte", so sagt Schmidt, „dem Dichterkomponisten, den der König nach München berufen, um ihm hier die Ausführung seiner künstlerischen Reformpläne zu ermöglichen, nicht die Sonne der königlichen Gunst. Etliche Komponisten waren eifersüchtig auf den Meister, dessen Werke sie zu verkleinern suchten. Im Volke wurde Stimmung gegen den Fremdling gemacht. Man sprach von ungeheueren Summen, welche der junge König an ihn verschwendete, man hielt den Einfluss Richard Wagners auf den königlichen Romantiker für höchst verderblich, die dümmsten Gerüchte wurden über Wagner und dessen Haus an der Brienner Strasse in Umlauf gesetzt. Man regte sich über seine seidenen Schlafröcke, über seine fürstliche Einrichtung auf, man sah ihm, sozusagen, in die Suppenschüssel, und die Skandalblätter von damals, voraus der „Volksbote", wussten die Stimmung gegen ihn unter der gleissnerischen Miene, das Beste des Königs zu wollen, aufrecht zu erhalten und zu verschärfen. Das Meisterwerk „Tristan und Isolde" sollte unter Wagners Direktion zur ersten Aufführung gelangen. Seine Feinde suchten das mit aller Macht zu vereiteln. Ich war selbst Zeuge und hörte zufällig, wie zwei sehr berühmte Männer einigen Herren ein Komplott gegen den Meister enthüllten. Man hatte verfallene Wechsel in der Höhe von 10000 Gulden von ihm gekauft, und da die Betreffenden wussten, dass die Kabinettkasse ohnedies sehr in Anspruch genommen war und somit der König dem Meister nicht rasch beistehen konnte, planten sie, einige Tage vor der Aufführung den Komponisten in den Schuldturm abführen zu lassen. Es ward der Tag gewählt, an welchem die Generalprobe sein sollte." Schmidt erzählte nun, wie er aus Anhänglichkeit an den König, der die Aufführung jenes Werkes herbeisehnte, und weil Schmidt selbst begeistert für Wagner war, diesen retten wollte. „So nahm ich am Morgen (der Generalprobe) meinen Weg zu Wagners Hause mit 12000 Gulden Obligationen in der Tasche, die ich dem Meister zur Verfügung stellen wollte. Ich liess mich bei ihm melden; man sagte mir aber, er mache noch Toilette. Ich liess ihm hierauf sagen, ich käme in einer ihn persönlich berührenden, sehr dringenden Angelegenheit, die keinen Aufschub dulde. Nach einer Weile kam das Mädchen, dem ich das aufgetragen, wieder zurück und sagte mir: „Herr Wagner möchte sich sammeln und könne jetzt keinen Besuch empfangen." Schmidt wurde dringlicher, wiederholte, dass er Wagners wegen komme. Schliesslich schlug der dienstbare Geist mit den Worten: „Bedaure! Ich habe bestimmten Auftrag!" dem Besucher, der in Uniform war, die Tür vor der Nase zu. So trug Schmidt seine Obligationen wieder heim, die Generalprobe wurde abgesagt, die Aufführung des „Tristan" vertagt. Freilich hatte Schmidt es unterlassen, Wagner von seiner hilfreichen Absicht zu schreiben, und wenn dieser auch Schmidt schon persönlich kennen gelernt hatte, so mochte er doch, als ihm die Karte präsentiert wurde, sich seiner nicht erinnern. Er konnte nicht ahnen, was ein „Leutnant Schmidt" an einem so wichtigen Tage von ihm wollte.

Ein unbekanntes Instrumentalwerk des jungen Wagner hat Dr. Edgar Istel festgestellt. Er bekam das Manuskript von einem Münchner Antiquariat zugesandt und hielt es anfänglich für ein Bruchstück jener E dur-Sinfonie, deren Aufführung im Gewandhaus seinerzeit Friedrich Rochlitz befürwortet hatte. Istel erklärt in der „Musik" die Handschrift jenes Manuskriptes unzweifelhaft für die Richard Wagners und setzt sie in die Magdeburger Kapellmeisterzeit des Meisters (1835). Allerdings ist die Technik weniger sorgfältig als in dem zwei Jahre früher ausgeführten Fragment der „Hochzeit". Merkwürdig berührt der Kontrast zwischen der routinierten Notenschrift und dem dürftigen Inhalt; auch ist die Orchestertechnik des Werkes recht primitiv. Das ziemlich unsauber geschriebene Manuskript enthält wahrscheinlich den Schlusssatz eines grösseren symphonischen Werkes, da die Querfolioblätter die Seitenzahl 182 bis 193 tragen. Mit der zweiten Seite des Blattes 193 bricht das Manuskript ab; der Schluss des Werkes fehlt. Die Tonart ist E moll, die Instrumente sind nicht angegeben. Es sind, wie Istel vermutet, ausser dem Streichkörper 2 Flöten, 2 Oboen, 2 A-Klarinetten, 2 Hörner in G, 2 in E, 2 Trompeten in E, 2 Pauken und ein Schlaginstrument. Dass bei dem in Faktur und Erfindung noch jugendlichen Werke Beethoven Gevatter stand, ist ganz klar, und Wagners ironische Worte über seine C dur-Sinfonie dürfen auch getrost auf dieses Jugendwerk angewandt werden: „Wenn etwas darin von Richard Wagner zu erkennen wäre, so dürfte dies höchstens die grenzenlose Zuversicht sein, mit der dieser schon damals sich um nichts kümmerte und von der bald nachher aufkommenden, dem Deutschen so unwiderstehlich gewordenen Duckmäuserei sich unberührt hielt. Diese Zuversicht beruhte damals ausser auf meinen kontrapunktischen Studien auf einem großen Vorteile, den ich vor Beethoven hatte: Als ich mich nämlich etwa auf den Standpunkt von dessen zweiter Sinfonie stellte, kannte ich doch schon die Eroica, die C moll- und A dur-Sinfonie, die um die Zeit der Abfassung jener zwei dem Meister noch unbekannt waren oder höchstens nur in grosser Undeutlichkeit erst vorschweben konnten."

Eine unbekannte Handschrift bietet das Antiquariat J. A. Stargardt in Berlin aus: eine Orchesterbearbeitung der Träume von Wagners eigener Hand. Wir lesen darüber im Katalog, der die erste Violinstimme in Nachbildung erhält: Eigenhändiges Musikmanuskript mit Initialen RW gezeichnet. S. l. n. d. (aber Zürich, Dezember 1857), 10 Seiten (auf 10 einzelnen Blättern) Querquart. — Arrangement seines herrlichen Liedes Träume (Studie zu Tristan und Isolde) für Solo-Violine und zehnstimmiges kleines Orchester (1. Violine mit Dämpfer — 2. Violine mit Dämpfer — Bratsche — Violoncell — 1. Klarinette in B — 2. Klarinette in B — 1. Fagott — 2. Fagott — 1. Horn in F — 2. Horn in F). Jede Stimme des kleinen Orchesters ist ganz von Wagners Hand geschrieben und trägt am Ende gross und deutlich seine üblichen Initialen RW mit Schleife, mit Ausnahme der Stimme des 2. Fagotts, bei welcher die Initialen fehlen. Glasenapp berichtet darüber in seiner Wagnerbiographie, Bd. 2: „Aus der gleichen Quelle (d. h. von Frau v. Wesendonk selbst) erfahren wir, wie er einmal, im Dezember, zum Geburtstage der werten Gönnerin, in der Frühe mit 18 erlesenen Züricher Musikern vor ihrem Schlafgemach erschienen sei, um von diesen unter seiner persönlichen Leitung die „Träume" vortragen zu lassen, nachdem er dieselben eigens zuvor für dieses kleine Orchester instrumentiert hatte." Es unterliegt keinem Zweifel, dass die hier vorliegenden Orchesterstimmen von Wagners Hand diejenigen sind, die zu der damaligen einzigen Aufführung benutzt worden sind. Die Solo-Violine, welche, wie ich genau verglichen habe, den Inhalt der Singstimme, Note für Note, ohne die geringste Abänderung wiedergibt, konnte sich Wagner ersparen zu kopieren, da sie von der Singstimme selbst abgespielt werden konnte. Dagegen liegt hier die Kopie derselben bei, und zwar von der eigenen Hand der Mathilde Wesendonk, die sie am Schluss mit ihren Initialen MW versehen hat. Das vorliegende Orchesterarrangement, das wohl nur diese einzige Aufführung erlebt hat, ist sonst gänzlich unbekannt und selbstverständlich auch unediert. Wir sehen in diesem Manuskript eine wirkliche Reliquie, die von dem zarten Verkehr Wagners mit Mathilde Wesendonk Zeugnis ablegt.

Kreuz und Quer

Altenburg. Eine neue Festkantante „Licht ist aus dem Licht geboren" für gemischten Chor, Orchester und Orgel von Oscar Köhler, wurde in der Pfingstwoche vom städtischen Kirchenchor zu Altenburg zweimal zur Aufführung gebracht.

Berlin. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) veröffentlicht ihren Geschäftsbericht für das Jahr 1912. Es wurde eine Gesamteinnahme von 510 100 M. (im Vorjahre 397 900 M.) erzielt; an Aufführungsgebühren allein gingen 470 600 M. (im Vorjahre 371 000 M.) ein, wovon 400 700 M. = 85,13 pCt. im Vorjahre 315 500 M. = 85,03 pCt.) an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Verleger, Textdichter, sowie an die Unterstützungsklasse der Genossenschaft zur Verteilung gelangten. Von ihrem ersten Geschäftsjahr (1904) an hat die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht 2 113 000 M. Gesamteinnahme erzielt, darunter 1 958 000 M. an Aufführungsgebühren, von denen 1,574 000 M. verteilt worden sind. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer vertritt die Auf-

führungsrechte von 555 Tonsetzern und 98 Verlagsfirmen. Aus der Pensionskasse der Genossenschaft wurden im Jahre 1912 Alterspensionen im Betrage von je 1000 M. an die 18 ältesten ordentlichen Mitglieder der Genossenschaft ausbezahlt.

— Zum 100. Geburtstag Richard Wagners erscheint im Verlag F. Harnisch & Co., Berlin W. 57, eine Wagner-Denkschrift betitelt: „Sprachgesang und Bel Canto" von dem Berliner Gesanglehrer H. Jung-Janotta.

— Zu dem Streit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer mit dem Leipziger Deutschen Musikalienverlegerverein wird mitgeteilt, dass die 40 Verlagsfirmen aus der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer nicht ausgetreten sind, sondern von ihren Berechtigungsverträgen mit der Genossenschaft zurückgetreten sind, dass heisst, alle ihre der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer eingebrachten Aufführungsrechte wieder in eigene Verfügung genommen haben. Da die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer den 40 Musikverlegern die Berechtigung zum Rücktritt abspricht, soll die Frage gerichtlich geklärt werden.

Braunschweig. Wie die „Braunschweiger Neuesten Nachrichten" erfahren, übernimmt der frühere langjährige Intendant des herzoglichen Hoftheaters Freiherr v. Wangenheim nach dem Ausscheiden des Herrn v. Frankenberg wieder die Geschäfte der Hoftheaterintendantur.

Brünn. „Der arme Heinrich" von Hans Pfitzner fand anlässlich seiner Erstaufführung am Stadttheater in Brünn eine begeisterte Aufnahme bei Publikum und Presse. Die Aufführung unter der glänzenden Regie des Direktors Hertzka und der tief verständnisvollen Leitung des Kapellmeisters Mohn bedeutete ein künstlerisches Ereignis, an dem die Damen Wesel und Bartsch-Jonas, sowie die Herren Echert, Schmidt-Bloss und Gut als vollwertige Vertreter der Hauptpartien reichen Anteil hatten.

Chemnitz. Der hiesige Tenorist Georg Seibt hat im verflossenen Konzertwinter bei Oratorienaufführungen erster Musikvereine in Sachsen (Königreich und Provinz), Thüringen, Altenburg, Westfalen, Ostfriesland und Bayern mitgewirkt und konnte besonders als Bach- und Händel-Sänger sehr beachtenswerte Erfolge erzielen.

Eisenach. Das in künstlerischer Hinsicht prächtige Gelingen des „kleinen Bachfestes" im Herbst 1911 in Eisenach hat den Vorstand der Neuen Bachgesellschaft ermutigt, diese kleinen Bachfeste in der Geburtsstadt des Meisters zur ständigen Einrichtung zu machen. Das zweite kleine Bachfest findet in diesem Jahre statt und ist für den 27. und 28. September festgesetzt. Vorgesehen sind: ein Kirchenkonzert, eine kleine Kammermusik und eine grosse (mit Orchester). Ein für diesen Zweck gebildeter Ortsausschuss ist mit den Vorbereitungen für das Fest beschäftigt. Etwaige Auskünfte erteilt die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft in Leipzig, Nürnberger Strasse 36. Daselbst kann auch die Mitgliedschaft der Neuen Bachgesellschaft, die Vergünstigungen für das Bachfest bietet, erworben werden.

Eschweiler. Das Musikleben in hiesiger Stadt hat sich dank der eifrigen Bemühungen des städtischen Musikdirektors E. Jos. Müller sehr gehoben. Der gemischte Chor veranstaltete in dieser Saison einen wohlgelungenen Brahmsabend und führte auch Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt", Bruchs Flucht der hl. Familie u. a. auf. Der Chor besitzt viele schöne Stimmen und ist wohlgeschult. — Von den von der Stadt eingerichteten Volksbildungsabenden fanden die rein musikalischen den grössten Beifall, so der Abend, der die Reigenlieder von Jaques-Dalcroze in reizender Aufführung bot, ferner das Konzert der Stadtkapelle, die Sinfonien von Haydn, Schumann und die Peer Gynt-Suite spielte. Ein Vortrag des Musikdirektors Müller über Rich. Wagner erweckte grosses Interesse, besonders auch wegen der Illustrationen am Kavier. — Neu eingerichtet wurden drei Kammermusikkonzerte, die von vielen Abonnenten besucht wurden. Hervorragende Künstler wirkten in diesen Konzerten mit, so das Gürzenichquartett, Herr Talaner, Frl. Sarata, Frau Vidron, Frl. Gregory u. a. Die Begeisterung, welche die Konzerte beim Publikum erweckten, lässt hoffen, dass auch im nächsten Winter das Konzertwesen erneuten Aufschwung nimmt. Ein guter Anfang ist gemacht, und in nicht allzuferner Zeit wird Eschweiler ein Musikleben zeigen, wie es der Grösse des Ortes entspricht. Herr Müller, der auch in Düren und Köln Vereine leitet, hat in allen Konzerten grosse Erfolge gehabt.

Frankfurt a. M. Der Frankfurter Komponist Bernhard Sekles hat ein Tanzspiel: „Der Zwerg und die Infantin"

vollendet. Der Text ist nach einem Wildeschen Märchen von Karlheinz Martin, Oberregisseur der Frankfurter Stadttheater, bearbeitet worden.

— Herr Gerald Maas wurde als Nachfolger des Herrn Johannes Hegar vom 1. September 1913 ab als Lehrer für Violoncellspiel an Dr. Hoch's Konservatorium berufen.

Köln. Das 89. Niederrheinische Musikfest zu Köln vom 8. bis 10. Juni bringt u. a. Mahlers Achte Sinfonie, Beethovens Klavierkonzert in Esdur und Neunte Sinfonie, Brahms Parzenlied für Chor und Orchester, Klavierkonzert in Bdur und Erste Sinfonie und einige Stücke von Wagner. Musikalischer Leiter ist Generalmusikdirektor Fritz Steinbach. Solisten sind u. a. Edyth Walker, Gertrude Förstel, Friedrich Plaschke, Paul Bender, d'Albert und Bronislaw Huberman.

Leipzig. W. Niemanns „Klavierbuch", eine knapp gefasste, reich illustrierte und für den Pianisten wie den Liebhaber berechnete Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister, mit Übersichten über den Klavierbau und die Klavierliteratur, erschien soeben in dritter, vermehrter Auflage im Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Lüttich. Hier soll das Geburtshaus von André Grétry, dem berühmten belgischen Komponisten komischer Opern, aus Anlass der 100. Wiederkehr seines Todestages in ein Grétry-Museum umgewandelt werden. Grétry, der von 1741 bis 1813 lebte, ist auch heute noch durch seine Oper „Richard Löwenherz" bekannt.

Magdeburg. Die sinfonische Dichtung zu „Hebbels Judith" von Fritz Theil wurde am 2. April im Magdeburger Theater-Konzert aufgeführt; der Erfolg war so stark, dass das Werk am 23. April wiederholt werden musste.

Mainz. Kapellmeister Albert Gorter beabsichtigt die Dmoll-Sinfonie „Per aspera ad astra" von August Scharrer im nächsten Winter zur Aufführung zu bringen.

Mannheim. Busonis Oper „Die Brautwahl" (Textbuch nach E. T. A. Hoffmanns Novelle) wird am 24. d. M. in Mannheim in Anwesenheit des Komponisten zur ersten Aufführung gelangen. Der Komponist hat dieses Werk, das zum erstenmal vor Jahresfrist in Hamburg gegeben wurde, einer Neubearbeitung unterzogen, so dass man in gewissem Sinne von einer Uraufführung sprechen kann.

München. Am 21. Mai ist auf dem Prinzregenten-Platze nächst dem Prinzregenten-Theater das von Professor Heinrich Waderé geschaffene Richard Wagner-Denkmal im Beisein des Prinzregenten Ludwig feierlich enthüllt worden. Ernst von Possart, der dieser Tage zugunsten des Denkmalsfonds noch einmal in „Freund Fritz" aufgetreten war, hielt als Vorsitzender des Komitees die Festrede.

Neuyork. In der gesetzgebenden Körperschaft des Staates Pennsylvanien wurde beantragt, eine Sinfoniekapelle zu gründen und ihr eine staatliche Beihilfe von 300 000 Dollar auf 2 Jahre zu gewähren, unter der Bedingung, mit 45 Künstlern 35 Konzerte während der Spielzeit zu geben. Der staatliche Leiter des öffentlichen Unterrichts soll die Kapelle überwachen.

Paris. Einen interessanten Einblick in die Ideenwelt, aus der der bekannte russische Tänzer Nijinsky die Anregungen zu seiner vielbewunderten Tanzkunst schöpft, gewährt ein Gespräch mit dem Künstler, das Hector Cahuzac im „Figaro" wiedergibt. Es war an einem Frühlingsmorgen im Bois de Boulogne; man sprach von den Aufgaben der modernen Tanzkunst, und die Diskussion war sehr lebhaft geworden, als plötzlich Nijinsky, der bisher schweigend gelauscht hatte, das Wort ergriff und den Verteidigern einer Wiedererweckung alter Tanzkunst widersprach. „Der Mensch, den ich vor allem auf der Bühne sehe", erklärte Nijinsky, „ist der moderne Mensch. Ich träume von einem Kostüm, von einer Plastik und von Bewegungen, die für unsere Zeit charakteristisch sind. Denn sicher gibt es in der Bewegung des menschlichen Körpers Elemente, die für die Zeit, in der der einzelne Mensch lebt, bezeichnend sind. Wenn man heute einen modernen Menschen beim Spaziergang beobachtet, bei der Lektüre einer Zeitung oder beim Tanzen des Tangos, so wird man keine Gemeinschaft seiner Gebärden mit Menschen anderer Zeitalter finden, etwa mit einem Flaneur aus der Zeit Ludwigs XV., einem Kavalier, der das Menuett tänzelt, oder mit einem Mönch, der grübelnd ein Manuskript des 13. Jahrhunderts liest. Ich habe z. B. aufmerksam die Bewegungen auf den Poloplätzen, beim Golf und auf dem Tennisplan beobachtet, und ich bin zu der Überzeugung gekommen, dass diese Spiele nicht nur eine hygienische

Erholung sind, sondern dass sie auch plastische Schönheit schaffen. Und von diesen Beobachtungen habe ich die Hoffnung davongetragen, dass unsere Zeit in der Zukunft durch einen Stil charakterisiert werden wird, der ebenso ausdrucksvoll sein wird, wie jene Stile der Vergangenheit, die wir bereitwillig bewundern". Einer der Anwesenden machte geltend, dass es schwierig sei, sich einen modernen Stoff vorzustellen, der einer musikalischen Ausarbeitung fähig sei. Aber lebhaft erwiderte Nijinsky: „Der Stoff eines Balletts muss „nichts" sein oder allen Menschen bekannt sein. Man will bei dem Verlaufe eines Balletts nicht mehr nachdenken, wie etwa vor einem Bilde oder während einer Sinfonie." Und in diesem Zusammenhang schilderte Nijinsky „eine kleine choreographische Idee", die durchaus zu verwirklichen sei. „In einem Parke hat sich, zur Stunde der Abenddämmerung, ein Tennisball verirrt, zwei junge Mädchen und ein junger Mann beginnen zu suchen. Das künstliche Licht der grossen Bogenlampen, die eine phantastische Beleuchtung verbreiten, erweckt in ihnen die Erinnerung oder die Lust zu kindlichen Spielen; man sucht sich, man verliert sich, man verfolgt sich, man streitet sich und man versöhnt sich ohne Grund. Der Abend und die Nacht sind milde, der Park liegt schweigsam, in zarte Lichter getaucht: man umarmt sich. Aber der kindliche Reiz wird plötzlich durch einen anderen Tennisball gestört, der von einer unbekannten boshaften Hand auf den Platz geworfen ist. Überrascht und erschreckt verschwinden die Spielenden in den Tiefen des nächtlichen Parkes." Das gab Nijinsky nur als ein Beispiel einer modernen Ballettidee. — Dazu wird gemeldet: Im Opernhause Astrucs wurde ein neues einaktiges Ballett „Jeux" von Nijinsky, Musik von Claude Debussy, ausgepfiffen. Die Bewegungen des modernen Sports sollten darin idealisiert werden, aber die Ausführung entsprach dieser Absicht wenig.

— Die Wiederaufführung von Berlioz' halbvergessener Oper „Benvenuto Cellini" die das kürzlich eröffnete Theater des Champs Elysées in Paris wieder zu Ehren gebracht, gibt Jules Claretie Gelegenheit, an die Leidensgeschichte des Komponisten zu erinnern, der sich in dem aufreibenden Tageskampf kleinlicher Widrigkeiten langsam verblutete. Claretie kommt dabei auch auf einen Brief Alfred de Vignys zu sprechen, in dem der Dichter über einen Besuch berichtete, den er dem grossen Komponisten abstattete, ein Brief, der in wenigen Zeilen ein erschütterndes Bild unverschuldeten Elends malt. Vigny, der sich an der Bearbeitung des fragwürdigen Textes des „Cellini" beteiligt hatte, schreibt ergriffen von der Armut, in der er den Meister gefunden: „Berlioz wohnt mit Frau, seinem Kindern und einem Dienstmädchen hoch oben in Montmartre. Drei grosse kalte Zimmer, nicht ein Möbelstück darin, nicht einmal ein Stuhl. Im hintersten der Zimmer ein grosses Bett, in dem der Mann mit dem seltenen Talent und dem grossem Charakter krank und elend liegt! Eine 14tägige Nachtwache am Krankenlager seines Sohnes hat ihm das Fieber auf den Hals gehetzt, und seine Frau weint bittere Tränen über ihr Unvermögen, ihren Gatten beim Unterhalt seiner Familie hilfreich zur Seite zu stehen. Er ist darauf angewiesen, all' sein Talent in Theorien und Kritiken zu verzetteln, die er wohl oder übel schreiben muss, um ein paar armselige Pfennige zu verdienen — — Für den verdüsterten Gemütszustand Berlioz" charakteristisch ist auch die Geschichte, die Henri Maréchal, der die Notenfeder so geschickt wie die Schreibfeder führte, Claretie erzählte. Er begleitete eines Tages den Meister vom Konservatorium nach Hause. Als beide vor dem Theatre du Gymnase angekommen waren, zischte Berlioz, mit einer Handbewegung auf den grossen Platz vor dem Theater, hervor: „Wissen Sie, liebes Kind, was mir heute noch Freude machen könnte? Ich möchte hier einen Haufen von allem, was ich geschrieben habe, Partituren, Lieder, Sinfonien, Artikel, Briefe, Memoiren und was sonst noch, aufschichten und alles verbrennen, ja verbrennen, auf einmal in einem grossen, grossen und schönem Freudenfeuer." — „Wäre das wirklich so ruchlos gewesen?" fährt Claretie ironisch fort, „und die Frage kommt uns heute nicht mehr ungeheuerlich vor in der Zeit, in der die Programmmusik die Kakophonie zum Kunstmittel erhoben hat und in der ein futuristischer Musiker erklären konnte, dass es höchste Zeit ist, endlich den engen Kreis der reinen Töne zu durchbrechen, um das notwendige Feld der ‚Untergeräusche' zu erobern."

San Franzisko. Bei der Eröffnung des Panamakanals, die den Anlass zur Weltausstellung in San Franzisko 1915 bildet, soll, ähnlich der Verdischen „Aida", die aus Anlass der Eröffnung des Suezkanals komponiert wurde, ebenfalls eine Festoper zur Aufführung gelangen. Die Verwaltung der Weltausstellung erlässt an alle Komponisten der Welt die Aufforderung zur Komposition einer Festoper. Dem

Librettisten ist hier ein dankbares Feld erschlossen. Die Entdeckung der pacifischen Küste durch den Spanier Vasco Nunes de Balboa, die Ansiedlung in California durch die Spanier und die Gründung der als „Missionen" bekannten Ortschaften, ihre Kämpfe mit den Indianern und deren schliessliche Vernichtung, die Entdeckung der Bay von San Franzisko durch Portola, das Goldfieber um die Mitte des letzten Jahrhunderts bis zur Jetztzeit: alles dies kann als vorzügliche Unterlage dienen, um ein bedeutendes Werk zu schaffen und gibt der Phantasie reichen Spielraum. Auch sonst wird die Musik auf dieser Ausstellung eine grosse Rolle spielen. Sämtliche Gesangvereine der Welt werden eingeladen, um an einem grossen internationalen Wettkampf teilzunehmen. Ein grosses städtisches Opernhaus, das bis zur Ausstellungszeit fertiggestellt sein wird, soll der Schauplatz glänzender Aufführungen werden.

Stuttgart. Der Maispielgedanke hat an vielen Kunststätten Nachahmung gefunden. Auch die Stuttgarter Hoftheater luden am Schluss ihrer Erstlingsspielzeit zu einer Maischau. Diese Frühlingsparade der Hoftheater umfasst eine Doppelreihe von Vorstellungen, die der Oper wie dem Schauspiel Gelegenheit geben, ihr ganzes Können darzutun. Die Oper erweist auch im Rahmen ihrer festlichen Darbietungen dem musikalischen Jahrhundert-Jubilar ihre Ehrerbietung. Der Tristan ersteht in Neubelebung vor den Gästen der Maispiele. Neben ihm wird die Straußsche Ariadne gegeben. Eröffnet wurden die Mai-Festspiele am 18. Mai mit der Erstaufführung von Berlioz' „Trojanern" in der zu einem Abend zusammenfassenden Bearbeitung von Schillings und Gerhäuser. Die Aufführung hatte sehr grossen Erfolg.

Teplitz. Am 22. und 23. Mai ward im Teplitzer Stadttheater eine Wagnerfeier veranstaltet. Am 22. Mai: Gedenkrede des Wiener Musikschriftstellers Max Morold und Konzert des Teplitzer Kurorchesters unter Leitung des Musikdirektors Reichert; am 23. Mai Festaufführung des „Tannhäuser" mit Kräften der Hofoper in Dresden und des Deutschen Landestheaters in Prag: Dr. Winckelmann aus Prag: Tannhäuser, Helene Forti aus Dresden: Elisabeth, Hans Pokorny aus Prag: Wolfram, Emil Enderlein aus Dresden: Walter, Emma Hoy aus Prag: Venus und Richard Alscher: Landgraf Hermann. Musikalischer Leiter: Opernkapellmeister Fritz Müller in Teplitz.

Tilsit. Hier feierte am 30. April der Königl. Musikdirektor Wilhelm Wolff seinen 60. Geburtstag im Kreise seiner Freunde und Verehrer in voller Rüstigkeit. Seitens der seiner Leitung unterstellten Vereine, des Oratorien-, des Sänger-Vereins und des Kirchenchores wurden ihm zahlreiche Aufmerksamkeiten erwiesen.

Wien. Die Wiener Konzerthaus-Gesellschaft beabsichtigt die Eröffnung des Wiener Konzerthauses, welche für den Oktober d. J. in Aussicht genommen ist, in besonders feierlicher Weise zu begehen, und plant eine Reihe von Veranstaltungen, welche in ihrer Gesamtheit gewissermassen ein Musikfest bilden sollen. Die feierliche Schlußsteinlegung soll am 19. Oktober mittags stattfinden; hieran werden sich Konzerte anschliessen, in welchem die einzelnen Säle des Konzerthauses im Sinne ihrer zukünftigen Bestimmung vorgeführt werden sollen. Für das Eröffnungs-Festkonzert im grossen Saale, welches gemeinsam mit dem Wiener Konzertvereine veranstaltet wird, schreibt Richard Strauss auf Ersuchen der Wiener Konzerthaus-Gesellschaft ein sinfonisches Vorspiel. An die Uraufführung dieses Werkes schliesst sich eine Wiedergabe der IX. Sinfonie von Beethoven. Dieses Konzert wird unter der Leitung des Konzertdirektors Ferdinand Löwe stehen; als Solisten für die IX. Sinfonie wurden Frau Aaltje Noordewier-Reddingius, Frau Adrienne von Kraus-Osborne, Kammersänger Leo Slezak und Kammersänger Felix von Kraus gewonnen. Das Eröffnungs-Festkonzert im mittleren Saale wird dem Dreigestirn Haydn, Mozart, Beethoven gewidmet sein und Instrumentalwerke in kleiner Orchesterbesetzung bringen. Als Solisten wirken Eugen d'Albert und Konzertmeister Busch mit. Das Eröffnungs-Festkonzert im kleinen Saale wird ein Liederabend von Johannes Messchaert sein, welcher Schöpfungen der drei Grossmeister des Liedes, die in Wien lebten und wirkten: Franz Schubert, Johannes Brahms und Hugo Wolf zum Vortrage bringen wird. Im unmittelbaren Anschluss an diese Eröffnungs-Festkonzerte werden noch einige andere Konzerte stattfinden. Auch einige gesellschaftliche Veranstaltungen sind im Zusammenhange damit geplant. Das genaue Programm der Eröffnungs-Feierlichkeiten wird demnächst bekannt gegeben werden.

Eine neue Klavierschule

Oskar Fuchs. Populäre Klavierschule, ein Volkslehrbuch des Klavierspiels. Leipzig 1913, Fritz Schuberth jr.

Beim ersten oberflächlichen Blick auf diese neue Klavierschule von Oskar Fuchs glaubt man eine ihrer schon etwas ältlichen Schwestern vor sich zu haben — die berü—hmte Schule von Damm. Eine nähere Beschäftigung mit dem Werk belehrt einen eines Bessern. Zuerst einiges über den Inhalt. Da fällt gleich beim Durchblättern auf, daß Modemusik und Gassenlieder nicht mit aufgenommen worden sind. Das ist jedoch mit einer ganzen Anzahl von Volkliedern, Opernmelodien und erleichternden Bearbeitungen der Fall. Ich weiß, daß manche musikalische Erzieher gegen solche Opernmelodien und Bearbeitungen einen Abscheu haben. Ich bin indes der Ansicht, daß das nicht so tragisch zu nehmen ist, denn es ist nicht aus dem Auge zu lassen, daß derlei Stoff, wenn er gut ausgewählt und bearbeitet ist, den Schüler zum Verständnis grösserer und schwieriger Werke erziehen kann. Als weitere Vorzüge der neuen Schule sehe ich an, daß der Verfasser vor allen Dingen am Anfang streng auf das vierhändige Spiel sieht — die linke Hand ist aus Gründen der Zweckmäßigkeit gleich mit unter die Noten für die rechte geschrieben —, ferner daß auf eine gute Phrasierung, die durch Komma und Semikolon angezeigt wird, viel Wert gelegt worden ist. Über die Art der Anordnung des Stoffes wird sich immer streiten lassen. Keine Schule wird wohl in dieser Beziehung vollkommen sein können, da sich die Schüler nur in den wenigsten Fällen in ihren Anlagen gleich sein werden; aber daß auch die Anordnung des Fuchsschen Werkes einen erfahrenen musikalischen Erzieher verrät, muß billigerweise zugestanden werden. Sehr geschickt war es ferner vom Verfasser, daß er manche „Etüden" mit Überschriften versah, die sich aus dem Inhalt ergaben. Die Klavierlehrer wissen von dem leisen Grauen zu erzählen, das viele Schüler vor der Bezeichnung „Etüde" haben. Natürlich enthält die Schule die Namen aller in Frage kommenden Klassiker, Romantiker und alten Klaviermeister; doch fallen auch neuere Namen wie Biehl, Grädener, D. Krug, D. Schirmacher u. a. angenehm auf. Erwähnenswert ist es noch, daß Fuchs den modernen Ansichten über die Hand- und Armhaltung zwar nachzugeben scheint, daß er da aber eine noch sehr vorsichtig gemäßigte Stellung einnimmt. Die handliche Schule verdient den Namen einer „populären" mit Recht. Wo man überhaupt eine Schule, die in ihrem Inhalt eine reiche Abwechslung bietet, beim Unterricht für angebracht hält, da wird das Fuchssche Werk sehr zu empfehlen sein. Dr. Max Unger

---

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 24. Mai 1913, Nachm. 1/2 2 Uhr:
S. Karg-Elert: Fuge für Orgel aus op. 73. E. F. Richter: Salvum fac regem. Peter Cornelius: „Liebe, dir ergeb' ich mich." C. Reinecke: „Birg mich unter deinen Flügeln."

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma F. E. C. Leuckart in Leipzig bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

Die nächste Nummer erscheint am 29. Mai; Inserate müssen bis spätestens Montag den 26. Mai eintreffen.

Unberechnet
erhält auf Wunsch jedermann ein Verzeichnis der
Musik-Literatur
aus Reclams
Universal-Bibliothek
von der Verlagsbuchh.
PHILIPP RECLAM JUN.
LEIPZIG

Zum 22. Mai

dem 100. Geburtstage
Rich. Wagners

empfehle ich nachstehende Schriften der Musikliteratur zu herabgesetzten Preisen:

Rich. Wagner in Zürich

(1843—1858) von **Hans Belart.** (Richard Wagners Wirken im Interesse Zürichs und seine geselligen und familiären Beziehungen daselbst) Band I broschiert statt M 2.— für nur M. 0.80 no. Band II broschiert statt M. 2.— für nur M. —.80 no.

Rich. Wagner und Leipzig

(1813—1833) von **Eugen Segnitz.** Brosch. statt M. 2.— für nur M. —.80 no.

Rich. Wagner, Zukunftsmusik

Brief an einen französischen Freund, als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung seiner Operndichtung. Leipzig 1861. Statt M. 1.— für nur M. —.50 no. (Diese interessante Broschüre schrieb R. Wagner in Paris September 1860.)

Eugen Segnitz, Franz Liszt und Rom

broschiert, 74 Seiten, statt M. 2.— nur M. —.80 no.

Preis-Verzeichnisse üb. mein reichhaltiges Lager von Wagners Werken und Schriften :: umsonst und frei. ::

C. F. Schmidt,

Musikalienhandlung und Verlag, Spezial-Geschäft für antiquarische Musik und Musik-Literatur

Heilbronn a. N.

Neuere und neueste
Konzertwerke

Vor Kurzem erschien:

August Scharrer, Op. 23.

Symphonie (D moll) „Per aspera ad astra" für grosses Orchester. Orchester-Partitur M. 30.— netto, Orchester-Stimmen M. 36.— netto.

Bereits fest angenommen in: Bonn (Sauer), Chicago (Stock), Davos (Ingber), Dortmund (Hüttner), Düsseldorf (Panzner), Frankfurt a. M. (Kämpfert), Görlitz (Schattschneider), Karlsbad i. B. (Manzer), Leipzig und Nauheim (Winderstein), Nordhausen (Müller), Stuttgart (von Schillings).
Zahlreiche andere Aufführungen stehen in Aussicht.

Demnächst erscheint:

Heinrich Sthamer, Op. 11.

Gesänge von verlorener Liebe (Gedichte von Prinz Emil zu Schoenaich-Carolath). Für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Orchesters (oder Pianoforte). Orchester-Part. M. 6.— netto, Orchester-Stimmen M. 12.— netto, Ausgabe mit Pianoforte M. 3.—.

Das Werk, aus dem der 2. und 3. Gesang auf dem 47. Tonkünstlerfest in Danzig 1912 von Herrn Sistermans mit ausserordentlichem Erfolg zu Gehör gebracht wurden, ist bereits in mehreren Städten zur Aufführung angenommen worden.

Früher erschienen:

Carl Ditters von Dittersdorf, **Ausgewählte Orchesterwerke** herausgegeben von Josef Liebeskind. 11 Bände, enthaltend 9 Symphonien und andere Werke. *(Prospekt darüber steht auf Wunsch zu Diensten.)* (Erstmalige Veröffentlichung.)

M. J. Erb, Op. 29. **Suite** (D moll) Präludium, Gavotte, Canzone, Marsch für grosses Orchester. Partitur M. 6.— netto, Orchesterstimmen M. 12.— netto.

Chr. W. Ritter von Gluck, **I Lamenti d'amore** (Die Klagen der Liebe). Solocantate für Sopran mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Bass (Violoncello und Bass). Nach dem Autograph herausgegeben von Josef Liebeskind. Partitur M. 3.— netto, Instrumentalstimmen M. 1.60 netto Klavierauszug M. 2.—. (Erstmalige Veröffentlichung.)

Joseph Haydn, **Ouverture** zur Oper: **L'isola disabitata** (G moll). Für grosses Orchester herausgegeben von Josef Liebeskind. Partitur M. 3.— netto, Orchesterstimmen M. 4.50 netto. (Erstmalige Veröffentlichung.)

Carl Reinecke, Op. 218. **Fest-Ouverture** mit Schlusschor: „An die Künstler" von Friedrich von Schiller. Für Orchester und einstimmigen Männerchor. (Text deutsch, französisch und englisch.) Partitur M. 6.— netto; Orchesterstimmen M. 10.— netto, Chorstimme (Tenor u. Bass) 30 Pf., Klavierauszug zum Einstudieren des Schlußchores M. 1.—.

Leopold Carl Wolf, Op. 30. **Serenade** (F dur) für Streichorchester. Partitur M. 3.— netto, Stimmen M. 3.— netto.

Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag, **Leipzig,** Königstrasse 16.

Emil Burgstaller's

— Op. 40 — **Höchste Liebe** für Männerchor

Partitur 60 Pf. Chorstimmen 80 Pf.

gelangte im Juni a. p. auf dem Franzensbader Sängerfeste mit durchschlagendem Erfolge zur Aufführung und wurde von den Sängern begeistert gesungen.

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 22

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 29. Mai 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

König Ludwigs Wagner-Manuskripte

Von Dr. **Edgar Istel**

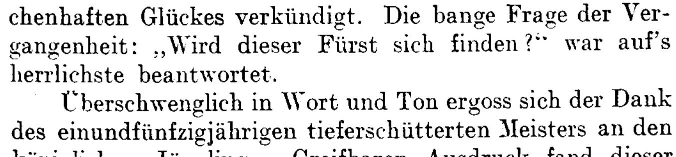
(Mit besonderer Genehmigung der Administration des Vermögens König Ottos von Bayern)

Es ist seltsam bestellt mit dem künstlerischen Genius: Er vermag, wo das Auge des gemeinen Sterblichen nur undurchdringliches Dunkel sieht, mit hellem Blick den Schleier der Zukunft zu durchschauen, ahnend das Kommende, dem Seher gleich, vorauszufühlen. „Ein Licht muss ich zeigen; ein Mensch muss mir erstehen, der jetzt energisch hilft —, dann habe ich noch die Kraft, die Hilfe zu vergelten: sonst nicht — das fühle ich! Wie gesagt: ein gutes wahrhaft hilfreiches Wunder, muss mir jetzt begegnen, sonst ist's aus. Euer furchtbares Schweigen scheint mir anzudeuten, dass dieses liebliche Wunder jetzt unterwegs ist."

So hatte Wagner in höchster Not am 8. April 1864 an seinen Freund Peter Cornelius, den Dichterkomponisten des „Barbier von Bagdad", geschrieben. Und dies „liebliche Wunder" war schon unterwegs; wie im „Lohengrin" geschah's, dass der Retter aus lichten Höhen herniederstieg zu Schutz und Schirm, ja „Lohengrin" war es, der dem Meister den königlichen Schutzherrn herbeirief. „Wenn ich einst den Purpur trage, will ich der Welt zeigen, wie hoch ich das Genie Wagners zu stellen wissen werde", hatte der junge Kronprinz von Bayern nach der ersten Lohengrin-Aufführung, der er beiwohnte, gesprochen — bald schon, am 10. März 1864 bestieg er achtzehnjährig, als König Ludwig der Zweite den Thron, und eine seiner ersten Regierungshandlungen sollte die Berufung Wagners nach München sein. Vergebens suchte der königliche Abgesandte den Meister in Wien und Marienfeld — endlich, im letzten Augenblick, da Wagner schon mit Selbstmordgedanken umging, wurde ihm am 3. Mai in Stuttgart die frohe Botschaft seines mär-



Robert Sipp
Violinlehrer Richard Wagners



chenhaften Glückes verkündigt. Die bange Frage der Vergangenheit: „Wird dieser Fürst sich finden?" war auf's herrlichste beantwortet.

Überschwenglich in Wort und Ton ergoss sich der Dank des einundfünfzigjährigen tieferschütterten Meisters an den königlichen Jüngling. Greifbaren Ausdruck fand dieser Dank aber vor allem in der Schenkung sämtlicher ihm noch verbliebenen oder erreichbaren Partituren seiner Werke an den König.

Diese einzigartige Sammlung, die in einem feuersicherem Gewölbe der Münchener Residenz aufbewahrt wird, eingehend zu studieren, war zum ersten Male dem Verfasser dieses Aufsatzes vergönnt, und es gewährte ihm einen Genuss seltenster Art, die Fülle der kostbaren Manuskripte, die viele neue Aufschlüsse über die Geschichte der Werke bringen, langsam und bedächtig auf sich wirken zu lassen, ein Genuss, der durch Wagners wundervoll klare Handschrift ganz erheblich gesteigert wird. In Samt und Seide gekleidet, stolzieren die späteren Werke einher, zerschlissen und arm nimmt sich dagegen die Skizze des „Fliegenden Holländers" aus, die am Schluss der Ouvertüre das Datum: Paris, November 1841 trägt und darunter den Zusatz:

Per aspera ad astra.
Gott geb's.
Richard Wagner.

Ja, Gott gab es ihm; — spät, doch nicht zu spät. Und musste der König nicht tiefgerührt die Bemerkung am Schluss des zweiten Aktes dieser Holländerskizze lesen, die lautet: „Morgen geht die Geldnot wieder an" und am Ende des Werkes: „Meudon, 22. August 1841. In Not und Sorgen."

Gleich daneben liegt die wunderbar auf gelbes französisches Notenpapier mit Mathilde Wesendonks, der geliebten Frau, goldener Feder ganz ohne Rasur geschriebene Partitur der „Walküre" mit dem Schlussdatum: Zürich,

23. März 1856. R. W. Ein Meisterstück der Kalligraphie, das merkwürdiger Weise noch die Schreibweise „Wodan" statt „Wotan" zeigt, worauf Wagner selbst mit einer Bleistiftbemerkung auf dem Titelblatt hinweist.

Welch ein Weg vom Pariser Elend zum „grünen Hügel" der Schweizer Freundin, welcher Weg von dort zum königlichen Freund nach München! Die Walkürenpartitur war zusammen mit der des „Rheingold" der Familie Wesendonk als Pfand für reichliche Geldhilfe zurückgelassen worden, und aus den Händen Wesendonks erbat sich Wagner in einem Brief vom 31. Juli 1865 die Partituren für den König, der am 28. August desselben Jahres an Wesendonk schrieb: „Es drängt mich, Ihnen meinen wärmsten Dank auszusprechen für die gütige Überlassung von Wagners Originalpartitur des Rheingoldes. — Seien Sie überzeugt, dass ich meinerseits nie solchen Anspruch erhoben hätte, der Gedanke, mir die kostbare Partitur des herrlichen Werkes zu verschaffen, ging von Wagner selbst aus."


Cosima Wagner

Nun ist es im höchsten Grad seltsam, dass gerade diese kostbare Partitur des „Rheingold" in der königlichen Sammlung fehlt. Schon lange hatte ich als dunkle Sage gehört, die Partitur des „Rheingold" sei beim Tode des unglücklichen Königs verschwunden gewesen, und leider ist es, wie ich feststellen konnte, Tatsache: sie ist nicht mehr da. Unmittelbar nach dem Tode des Königs wurde ein amtliches Inventarverzeichnis aller in den Schlössern vorgefundenen Gegenstände aufgenommen; und schon in diesem Verzeichnis, dessen Bibliotheksabteilung ich einsehen durfte, fehlt jede Spur von der Rheingoldpartitur. Ob sie, was kaum anzunehmen ist, der wahnumnachtete König verschenkt hat, ob sie entwendet wurde — niemand weiss es. Vielleicht führt sie jenseits des Kanals oder des grossen Wassers ein beschauliches Dasein in der Autographensammlung eines reichen Liebhabers, vielleicht auch — wir wollen es nicht hoffen — ist sie vernichtet. Von „Siegfried", dessen Partitur meines Wissens in Bayreuth sich befindet, besass der König nur die 60 Seiten umfassende, auf zwei Doppelsystemen geschriebene Orchesterskizze zum dritten Akt, in roten Samt gebunden. Bekanntlich hatte Wagner, an der Vollendung des „Ring des Nibelungen" verzweifelnd, die Komposition mit dem zweiten Akt des „Siegfried" abgebrochen, um sich den leichter ausführbar gedachten Werken „Tristan und Isolde" und „Die Meistersinger von Nürnberg" zuzuwenden. Erst König Ludwigs Hilfe ermöglichte dem Meister die Vollendung des „Ring", und so weist die Instrumentationsskizze darauf hin mit den Worten des Titelblattes: „Im Frühling 1869 ausgeführt und Seinem königlichen Freunde zu dessen 25. Geburtstag geweiht von Richard Wagner".

Von den dem Nibelungenring vorangehenden Wagnerschen Werken finden sich in der Sammlung noch Wagners Jugendopern „Die Feen" und „Rienzi" in vollständiger Partitur, weiterhin die bereits erwähnte Instrumentationsskizze zum „Fliegenden Holländer", die besonders deshalb bemerkenswert ist, weil sie die einaktige Urgestalt des Werkes, die neuerdings in den Bayreuther und Münchener Aufführungen wiederhergestellt worden ist, neben einer Reihe musikalisch sehr interessanter Abweichungen zeigt. Auch die Partitur des „Liebesverbots", der ersten Wagnerschen Oper, die zur Aufführung gelangte, gehörte zu dieser Sammlung, ist aber vor einigen Jahren dem bayerischen Nationalmuseum überwiesen worden, wo sie in einem Glaskasten der äusseren Betrachtung zugänglich, sonst aber dem Publikum verschlossen gehalten wird. Ausführliche Mitteilungen darüber veröffentlichte ich in der „Musik" (8. Wagnerheft).

Eine weitere Partitur, die zu der königlichen Sammlung gehört, wird an anderem Ort aufbewahrt: die Partitur der „Meistersinger von Nürnberg", die jetzt in der Bibliothek des Germanischen Museums zu Nürnberg sich befindet, wo sie dem grossen Publikum ebenfalls unzugänglich ist. Sie trägt vor dem Titelblatt eine Urkunde, die besagt: „Im Namen Seiner Majestät des Königs dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg als Festgeschenk zum 50jährigen Jubiläumsfest gewidmet
Luitpold, Prinzregent
von Bayern".

Das Werk beginnt ohne Titelblatt gleich mit dem Vorspiel, das ebenso wie der erste Akt im Stich war und sehr gelitten hat, da es von Wagner sowohl wie von den Stechern reichlich mit Bemerkungen versehen wurde. Der zweite, viel sauberer geschriebene Aufzug trägt zu Beginn das Datum „Triebschen, 22. März 1867", zum Schluss das Datum 22. Juni 1867. Der dritte Akt beginnt mit dem Datum „Triebschen, 26. Juni 1867" und schliesst mit den Worten: „Ende der Meistersinger. Triebschen, Donnerstag, 24. Oktober 1867, Abends 8 Uhr. R. W."

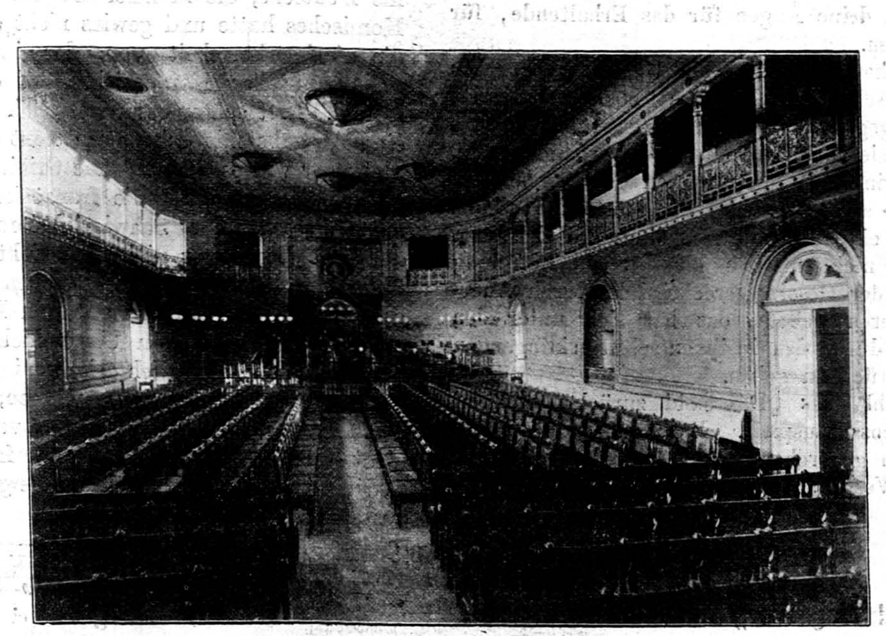
Die Partitur der „Feen", der ersten Oper Wagners, weist folgende Entstehungszeiten auf: Am Schluss der Ouvertüre: Würzburg, der 6. Januar 1835, am Ende des ersten Aktes: „Würzburg, den 6. August 1833, Richard Wagner", am Schluss des dritten Aktes: Würzburg, den 1. Dezember 1833 und am Schluss des dritten Aktes: „Finis Richard Wagner. Würzburg, den 1. Januar 1834." Der fünfaktige, in vier Bände gebundene „Rienzi", aus dem, wie man aus allerlei Zeichen ersehen kann, Wagner dirigierte, ist auf altes braunes Papier geschrieben und hat im ersten und zweiten Akt auch eine französische Übersetzung. Seine Daten lauten: Am Schluss des ersten Aktes: Riga, den 6. Februar 1839, am Schluss des zweiten Aktes: Richard Wagner, Boulogne sur mer, 12. September 1839, zu Beginn des dritten Aktes: Paris, 6. Juni 1840, Richard Wagner, zum Schluss des gleichen Aktes: Paris 11. August 1840, Richard Wagner, zu Beginn des vierten Aktes: 14. August 1840, während zum Schluss ohne Datum nur „Ende der Oper Richard Wagner" steht. Das schönste aller Wagnermanuskripte ist jedoch die Reinschrift des „Huldigungsmarsches" in Partitur, ein wahres Kunstwerk der Kalligraphie.

Zur Philosophie des Nibelungenringes

Von **Paul von B.-Hindenburg**

Der Philosoph Drews hat ein Buch geschrieben mit dem Titel „Der philosophische Gehalt von Wagners Ring des Nibelungen". Es stellt darin einen durchdachten philosophischen Plan auf und legt ihn von sich aus dem großen Musikdrama unter. Er hält sich dazu für berechtigt. Denn ein Buch, also auch die Dichtung Wagners, hat, so sagt er, seine besondere Bedeutung außerhalb des Verfassers.

Drews selbst ist nun bescheiden genug, seine philosophische Betrachtung für einseitig zu halten. Auch gibt er zu, Wagner werde wohl das Kunstwerk nicht haben schaffen können, wenn ihm ein so durchdachter philosophischer Plan vorgeschwebt hätte. Also erkennt Drews eine Grenze für die Bedeutung seines Buches selbst schon an. Mir aber, als einfachem Leser und Beschauer, ist das noch nicht genug. Ich möchte den Drews noch weiter einengen, ja ich habe seine Auseinandersetzungen eigentlich nur darum vernommen, um mir selbst etwas anderes zu denken. Was mich dabei interessiert, ist die Frage nach der Stellung der Gottheit in diesem Menschheitsdrama.



Alter Gewandhaussaal in Leipzig
in dem am 23. Februar 1832 Richard Wagners D moll-Ouvertüre aufgeführt wurde

Das Drama schließt mit der Götterdämmerung. Das ist verwunderlich. Was soll das denn heißen? Gehen dem Dichter seine Götter unter oder doch dem Helden? Soll ein Atheismus gepredigt werden? Und hat der Dichter sich das Ziel einer Propaganda-Kunst in diesem Sinne gesetzt.

Nein; das Gegenteil ist der Fall. Mit dem eigentlich Religiösen geht das Stück vielmehr auf das Dezenteste um. Was sind die Götter? „Lichtalben sind sie". Ein Gegenspiel der Schwarzalben. Schwarzalbe-rich hat das Gold gestohlen. Aber des Göttervaters Sorgen und Denken dreht sich auch um das Gold. Nur ist er der Mann der Ordnung und des Gesetzes und bemüht sich mit seiner Moral, aus Gold, Gut und Macht das Gute zu schaffen. Daran scheitert er. Seine Gerechtigkeit, seine Tugend kann nur Gesetzesgerechtigkeit sein. Er hat alle die schönen und hohen Ziele für die Menschen. Aber er bleibt im Schema stecken. Er ist selbst der Gott dieses Schemas des „gebändigten Chaos". Verträge machen, Verträge halten. Dadurch zwingt er sich und die Menschheit in Schranken. Aber es wird ihm so leid und so unleidlich dabei, daß er sich am meisten nach Erlösung sehnt.

Auf der alten Shakespeare-Bühne soll es drei Räume übereinander gegeben haben. So ist es im unwirklichen Sinne im Ringe des Nibelungen. Die Lichtalben spielen oben, die Schwarzalben unten. Und in der Mitte treten die Menschen hervor. Auf sie kommt es eigentlich an. Oben und unten sind die guten und schlechten Götter, die sie sich gemacht haben. Und an beiden müssen sie irre werden. Das ist die Dämmerung.

Aber, wird man fragen, hat Wagner seine Menschen nicht dadurch entseelt, daß er ihr schlechtes und besseres Prinzip neben ihnen in Gestalten gekleidet hat. Was bleibt den Menschen? Ich meine, es bleibt ihnen dabei gerade das echt Menschliche. Sie sind vereinfacht. Ja wohl. Aber sie sind um so elementarer. Und ihre eigentlichen Probleme treten darum umso deutlicher an das Licht. Mit dem Lügen- und mit dem Gesetzesgespinnst schlagen sich die Alben herum. Aber ihr Blick richtet sich endlich Entscheidung erwartend auf die reinmenschlichen Menschen, auf die Nichts als Menschen. Dort wird zum Schluß der Kampf ausgefochten. Dort gibt es Erlösung oder keine.

Was die Menschen tun, soll also entscheidend sein. Da wird man Wagner wiederum einen Vorwurf machen. Geschwister-Ehe und Verlassen einer Frau sind die hervortretendsten Tatsachen. Sind das nicht grobe Sünden, über die es nicht lohnt nach einem Urteil zu fragen? — Das hieße das Kunstwerk falsch verstehen. Theatermord ist kein Mord. Theaterehe ist keine Ehe. Sie sind Typen einer ganzen Taten- oder Zustandsklasse. Und wenn ein Künstler es unternimmt, die grundlegenden Menschheitsprobleme anzupacken, so wird er gut tun, sie in einer elementaren Auswirkung zu zeigen, so daß ihre Stärke anschaulich wird. Wenn er nun gar die gedankenmäßigen und begleitenden Konflikte einer Albenwelt überwiesen hat, so bleibt ihm nur übrig, mit den Menschen in Tönen zu reden, die den Erbauern zyklopischer Mauern verständlich sein würden. Je stärker der Ruf desto stärker das Echo. Und umgekehrt, je felsenmäßiger die Menschen Tugend und Schuld auftürmen, desto deutlicher vernimmt man den Steinunkenruf einer dem Geschehen innewohnenden Stimme: „Das Gold zurück!" „Das Gold zurück in den Rhein!" Dies tönt den Menschen. Das ist das Mittel, um Lichtalben und Schwarzalben los zu werden, das Mittel, um die Irrungen zu beenden.

Mit dem Golde wird nicht allein das Hängen an Reichtum gemeint sein. Auch die anderen Abhängigkeiten wie Macht und Ehre können darunter verstanden werden. Aber für die Betrachtung des Kunstwerkes ist es mir lieber, einfach bei der Vorstellung zu bleiben, daß „Geiz eine Wurzel alles Übels ist." Das Auge und Ohr soll mir also bei dem Golde im wirklichen Sinne verweilen. Und die leise immer wiederkehrende Mahnung will ich nur so verstehen: in dem faschen Gebrauch des Goldes, in dem Begehren des Goldes liegt alles Unheil. In dem

Getriebe, das um den Gewinn und Verlust des Goldes entsteht, entwickeln sich so große Irrungen, wie Siegfrieds Verlassen der Brünnhilde.

Aber die aufleuchtende Erkenntnis vom Goldesunwert ist auch verbunden mit der Aufhebung der Irrung. Siegfried war doch der Treuste. Er war doch der eigentliche Gatte Brünnhilds. Er konnte es vergessen und sie konnte an ihm irre werden. Aber wenn der Mensch Einsicht erlangt, eine solche Einsicht, die ihn befähigt, das Gold der Natur zurück zu geben, dann ist er auch durch die Irrungen nicht mehr geblendet. Dann sieht er, wie das Positive das Negative überwiegt. Dann sieht er die Untreue nur als einen Schatten der Treue, dann sieht er die großen sittlichen Mächte nicht ausgeschaltet, sondern alle Widerwärtigkeiten überdauernd. Das also hat die Mahnung eigentlich zu bedeuten „Das Gold zurück!" Wenn du es tust, so öffnen sich deine Augen für das Erhaltende, für das eigentliche Leben.

Wenn eine solche Predigt im Schicksale dieser Menschen liegt, so wird man schwerlich behaupten können, ihnen sei die Gottheit untergegangen und ihr Weg führe in das Nirvana. Nein; unsichtbar muß ein Gott vorhanden sein, der dieses hervorbringt. Und zu seinen Gunsten müssen die Götter Walhalls abdanken. Ja, den Göttern Walhalls ist das nicht bloß eine Ablösung, sondern die Erlösung. Was Wotan selbst nicht machen konnte: die Befreiung des Menschen von der Gesetzesgerechtigkeit durch Anerkennung eines höheren Gebots, das hat sich unter den Menschen zollzogen durch den in ihnen selbst erklingenden Befehl, das Gold zurück zu geben.

Wer den Befehl gab: „Das Gold zurück!" der ist der Herr des Lebensschauspiels. Der ist es, dem der Mensch von jetzt an gehorchen wird. Und der wird ihm den Sinn für den Wert des Lebens öffnen.



Richard Wagners „Grenadiere"
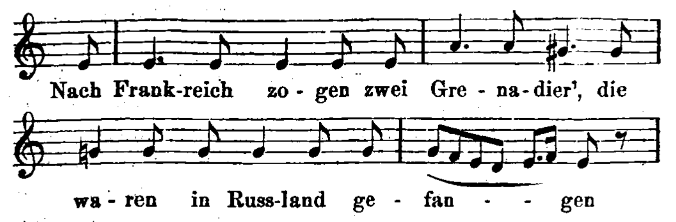
Von Emil Liepe

Heines Romanze von den beiden Grenadieren hat zu mehreren Kompositionen angeregt. Am bekanntesten ist die Schumannsche, in der die beiden letzten Strophen des Gedichtes zur Melodie der Marseillaise gesungen werden. Sie ist nahezu volkstümlich geworden und hat das Bekanntwerden der anderen Kompositionen erschwert und erdrückt. Trotzdem weiss man, dass auch Reissiger denselben Text in Musik gesetzt hat und schüchtern wird sogar hie und da die Ansicht laut, dass diese Musik „gar nicht übel" sei, „eigentlich sogar besser, als die Schumannsche".

Dass auch Richard Wagner die Grenadiere komponiert hat, wissen nur wenige, und die es wissen, scheinen mit Geringschätzung von dem Werk zu denken, wie von einer Jugendarbeit, für die man nur ein Lächeln der Verlegenheit hat. Tatsache ist, dass das Werk in der Sangeswelt keine Beachtung gefunden hat. Und das ist doch auffallend gegenüber einem Meister wie R. Wagner, dessen Werke den ganzen Erdkreis beherrschen. Aufklärung dürfte hier nicht unerwünscht sein.

Wagner schrieb die Musik nach seinen eigenen Angaben (autobiogr. Skizze, S. 15) im Winter 1839—40 in Paris, also zu einer Zeit, wo der Rienzi schon zur Hälfte fertig war und die Idee zum Holländer bereits seine Phantasie beschäftigte. Im selben Winter entstand ausser den drei Liedern: „Dors mon enfant", „Mignonne" und „Attente" kein geringeres Werk als die „Faust-Ouvertüre". Rein musikalische Gründe dürften es also kaum sein, die dem Stück bislang den Boden entzogen haben. Diese sind viel eher in sprachlicher Hinsicht zu suchen.

Wagner komponierte nämlich nicht etwa das deutsche Gedicht, sondern eine — wie er selbst sagt — „für mich gemachte französische Übersetzung". Wenn man bedenkt, dass der Meister damals in Paris lebte, und zwar in bedrängter Lage, dass er direkt auf den Erlös seiner Arbeit angewiesen war, so verliert diese Tatsache alles Befremdliche. Zudem ist die französische Umdichtung*) von grosser Schönheit; begreiflich ist es also jedenfalls, dass Wagner sich durch sie zur Komposition begeistern liess. In Deutschland erschien im Druck zuerst eine Ausgabe mit französischem Text und darunter einer Rückübersetzung ins Deutsche, die in ihrer Unbehilflichkeit beinahe etwas Komisches hatte und gewiss nicht dazu beitragen konnte, die Aufmerksamkeit von der inzwischen erschienenen Schumannschen Komposition auf die Wagnersche abzulenken. Erst später entschloss sich der Schottsche Verlag, eine Ausgabe mit deutschem Text allein zu veranstalten, und zwar war es die deutsche Originalfassung des Gedichts selber, die man unter die französische Musik legte. Dies hatte jedoch seine Schwierigkeiten und leider war der damalige Bearbeiter nicht geschickt genug, sie alle so zu überwinden, dass mit der deutschen Sprache auch zugleich dem deutschen Sprachakzent sein Recht wurde. So entstand ein Gemisch von Ungeschicktheiten und Unnatürlichkeiten, das sicherlich die wenigen, die sich mit dem Werk näher beschäftigen wollten, davon abgeschreckt hat. Kann man es einem Sänger verdenken, der vielleicht nicht wusste, dass die Musik zu französischem Text geschrieben war, wenn er ein Gesangswerk bei Seite legte, dessen erste Zeile so lautete:



die also gleich am Anfang des 2. Taktes einen starken Deklamationsfehler, und im 4. Takt diesen lächerlichen Sechsnoten-Schnörkel enthielt! Solche Sachen kommen leider, und gerade in der ersten Hälfte des Werkes mehrfach vor, so dass trotz aller Anerkennung der Mühe und trotz mancher guter Ideen in der zweiten Hälfte — doch gesagt werden muss, dass auch diese Text-Unterlegung nicht geeignet war, das Interesse der Sänger für das Werk zu erregen, zumal sie, eben durch Wagners geistvolle Deklamation in seinen späteren Meisterwerken, daran gewöhnt wurden, an ihn, den Meister selbst, wie überhaupt an Werke moderner Musiker bezüglich der Deklamation die höchsten Ansprüche zu stellen, und es war wohl niemandem zu verdenken, wenn er statt der unrichtig und holperig deklamierten Wagnerschen Musik lieber die einwandfrei deklamierte Schumannsche wählte. Trotzdem ist die Idee des Verlags, für eine deutsche Ausgabe nur den deutschen Originaltext Heines in Betracht zu ziehen, die einzig richtige. Ob das

*) Im Kunstwart (1901) hat Prof. B. Sauer (Kiel) mitgeteilt, dass diese Übersetzung von Prof. Loeve-Veimars, dem ersten Heine-Übersetzer Frankreichs, herrührt.

Werk also Aussicht hat, in Deutschland populär zu werden und Eingang in die Pflege der Hausmusik zu finden, hängt lediglich davon ab, ob es gelingt, den deutschen Originaltext so unter die zur französischen Version komponierte Musik zu legen, dass es den Anschein haben könnte, die Musik sei zu ihr, zu der deutschen Originalgestalt erfunden.

Der Verfasser der französischen Umdichtung hat es leider unterlassen, für letztere dasselbe Versmass, und dieselbe Zahl der Versfüsse beizubehalten, wie in dem deutschen Gedicht. Der französische Vers ist ein Achtzeiler, der deutsche nur ein Vierzeiler; je zwei deutsche Verse würden sich also inhaltlich mit je einem französischen Vers decken. Das französische Gedicht enthält aber 5 achtzeilige Verse, das deutsche dagegen nur 9 vierzeilige. Ausserdem besteht im Deutschen jede erste und jede dritte Verszeile aus vier Versfüssen, jede zweite und vierte aber nur aus drei, während die französische Verszeile durchweg 4 Füsse hat, in der zweiten Vershälfte aber ganz unregelmässig gestaltet ist.
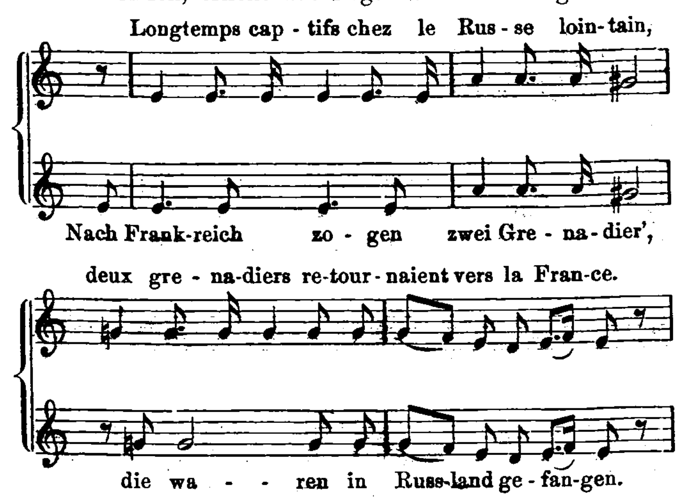
Für Übersetzungen und Unterlegung eines übersetzten Textes unter eine Musik gilt als höchstes Gesetz: Der übersetzte Text hat dasselbe Recht auf Korrektheit der musikalischen Deklamation wie der Originaltext. — Der Wert einer zwecks musikalischer Unterlegung angefertigten Übersetzung beziffert sich demnach um so viel höher, je mehr sich die Wort- oder Versakzente in beiden Sprachen der Betonung nach decken, so dass — vorausgesetzt dass in der Originalfassung musikalischer Ton und Wortton kongruent sind, (die musikalische Deklamation des Originaltextes also eine künstlerisch richtige ist), — bei Unterlegung des übersetzten Textes wenig oder gar keine Differenzen zwischen dem musikalischen und dem sprachlichen Rhythmus entstehen. Wo das aus sprachlichen Gründen nicht angängig ist, muss die Zeichnung der Gesangstimme bezügl. des musikalischen Rhythmus durch möglichest unauffällige und vor allem auch nichts Wesentliches oder gar Charakteristisches betreffende Änderungen so umgestaltet werden, dass sich Musik und Sprache decken. Lässt sich am Text doch etwas ändern, so ist selbstredend das einer Abänderung der Musik vorzuziehen. Handelt es sich aber, wie in diesem Fall, um einen unabänderlich feststehenden Text, so muss, falls dieser einer Musik unterlegt werden soll, unter allen Umständen der Rhythmus der Musik kleine Retouchen erfahren. So ketzerisch es also klingen mag: Hier hat die Wagnersche Musik dem Heineschen Text zu weichen, und ihr Rhythmus muss sich dem seinen unterordnen.

Wie der Meister selbst über Fälle dieser Art gedacht hat, erhellt aus einem Brief, den er am 2. März 1860 an die Schottsche Firma richtete. (R. Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern Bd. II.) Ich entnehme demselben folgenden Passus:

„Ihrem Wunsch, dem Klavierauszug des „Rheingold" sogleich den französischen Text mit beifügen zu können, muss ich durchaus entgegen sein. Ich kenne die ungemeinen Schwierigkeiten einer wirklich guten Übertragung meiner Opern und kann nur dann einem vollkommenen Gelingen entgegensehen, wenn ich selbst die Gesangstimmen dermassen ändere und umarbeite, dass sie wiederum den Forderungen der französischen Deklamation ganz natürlich entsprechen. Indem ich mir diese so notwendige Freiheit vorbehalte, muss ich Sie auch seinerzeit um eine besondere Ausgabe mit französischem Text bitten, da es sich hier nicht nur um eine doppelte Textunterlegung, sondern um eine oft gänzliche Veränderung der Gesangsnoten handelt. Beide Bearbeitungen in eine Ausgabe aufnehmen zu wollen, würde notwendig eine solche Verunstaltung der Gesangstimmen herbeiführen, dass sie weder von Franzosen noch Deutschen leicht und verständlich gelesen werden können würden, und das Ganze jedenfalls auch ein unschönes, verwirrtes Ansehen erhalten müsste usw."

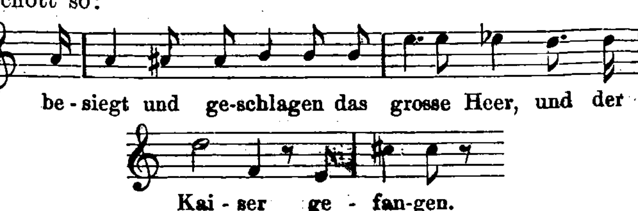
Dass also hier durch Umänderungen im Rhythmus und der melodischen Zeichnung der Gesangstimme der Musik des Meisters nicht nur keine Gewalt angetan wird, sondern dass dadurch geradezu die Vorschriften befolgt werden, die er für einen analogen Fall selbst aufgestellt hat, geht aus diesem Brief klar hervor.

Die wundervollen, schweren Volltaktrhythmen der Musik, mit denen Wagner beginnt, sind leider im Deutschen nicht beizubehalten. Wir müssen entsprechend Heines Text mit einem Auftakt beginnen. Wie leicht aber die Anfangstakte durch geringe Änderungen, entgegen der Version bei Schott, ein ganz manierliches Aussehen gewinnen können, erhellt aus folgender Aufstellung.



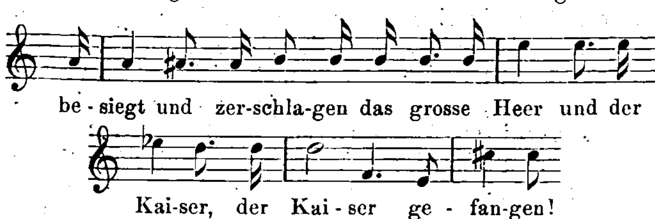
Es ist hier die fehlerhafte Deklamation des Wortes Grenadier vermieden, das den Ton auf der letzten Silbe hat, nicht wie bei Schott auf der ersten, und durch eine geringfügige rhythmische Umlegung der deutsche Text noch auf die letzten Noten ausgedehnt, so dass der lächerliche Schnörkel auf „gefangen" wegfällt.

Der Schluss des zweiten deutschen Verses lautet bei Schott so:

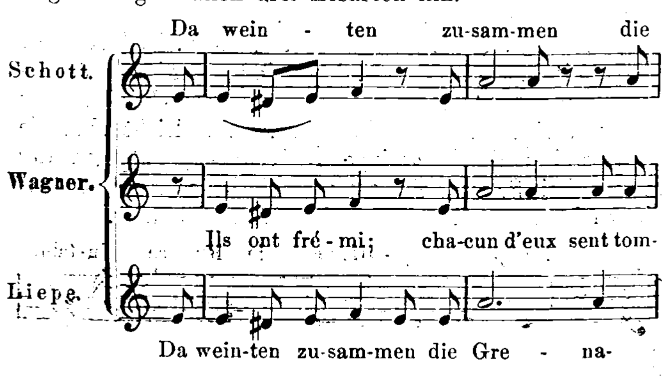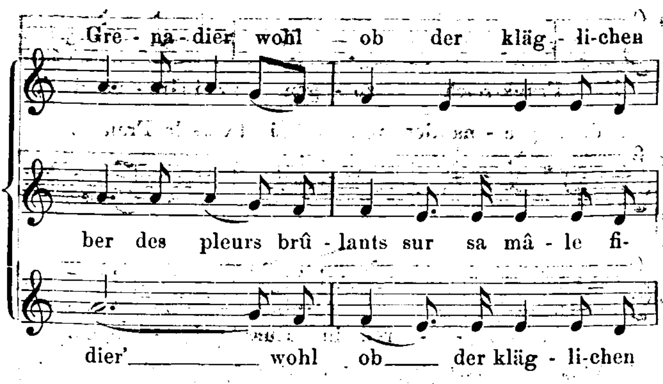


Das ist nicht richtig. Heine dichtete: „Und der Kaiser, der Kaiser gefangen!" Die Wortwiederholung von „der Kaiser" darf also nicht willkürlich wegbleiben. Ausserdem schrieb Heine mit grosser Überlegung „besiegt und zerschlagen". Ein Heer, das geschlagen ist, braucht noch nicht zerschlagen zu sein, aber „besiegt" und „geschlagen" ist dasselbe. Schumann hat bekanntlich ebenfalls diesen Lapsus begangen, er hat freilich auch: „das tapfere Heer" geschrieben, statt des Heineschen „das grosse Heer", das deutlich auf die typische Bezeichnung „grande armée" hinweist.

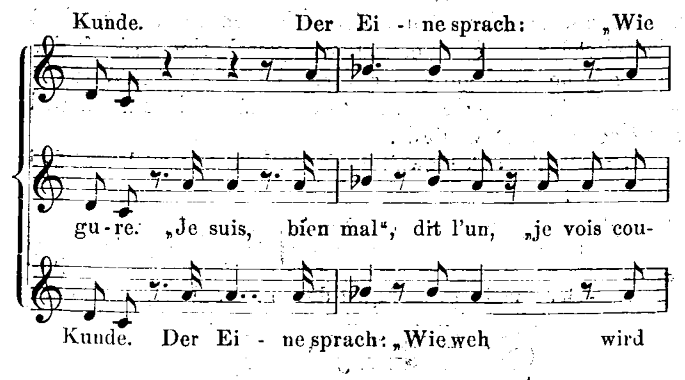
Für meine, nach Ablauf der Schutzfrist erscheinende Textbearbeitung habe ich die Stelle mühelos so geändert:
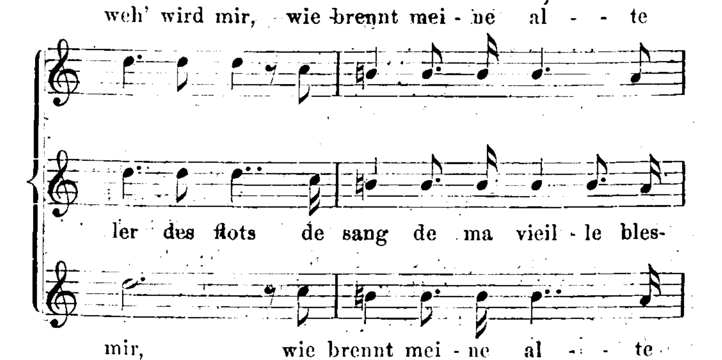


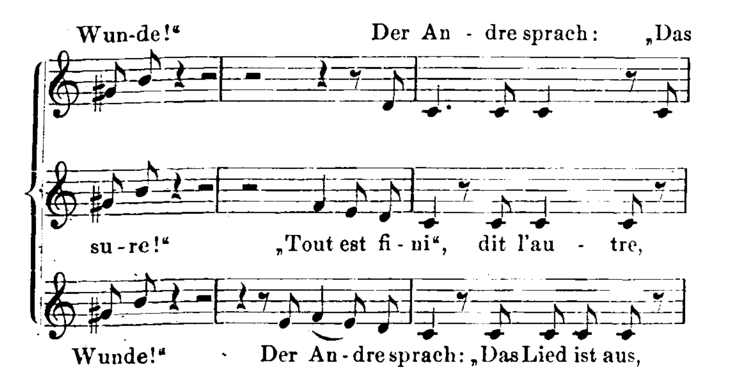
Den Anfang des zweiten französischen Verses setze ich zur Vergleichung in allen drei Lesarten hin.
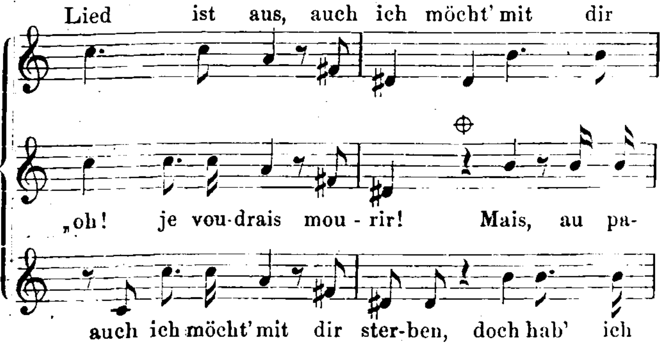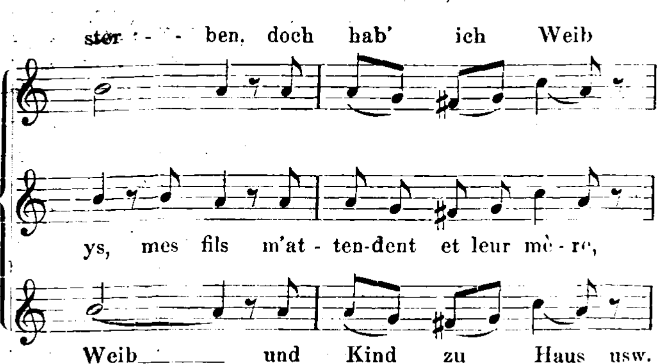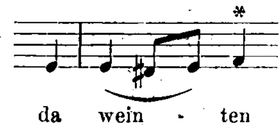












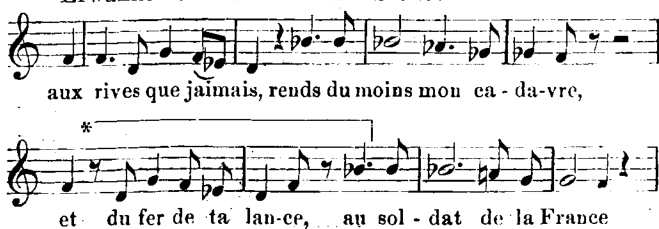


Ich lege dabei weniger Gewicht auf die Ausmerzung des unleidlichen
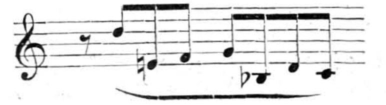


oder auf die getreuere Wiedergabe der Worte: „Der Eine sprach" und „der Andere sprach", als vielmehr auf den ⊕ Takt. Beim 3. Viertel dieses Taktes beginnt nämlich im Original die neue musikalische Periode zugleich mit der neuen Textzeile in breitem Auftakt, während bei Schott der Schluss der vorhergehenden Textzeile weit in den Beginn dieser Periode hineinreicht. Das darf aber nicht sein! Das ist ein schwerer Verstoss gegen die formelle Symetrie! Der Schluss der Textzeile muss stets mit dem Schluss der musikalischen Phrase übereinstimmen. Das ist meines Erachtens die schwerste Unzulänglichkeit der Schottschen Bearbeitung.
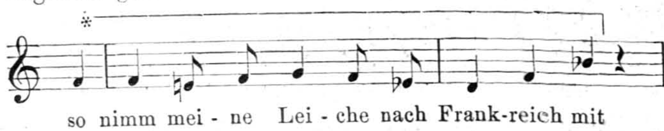
Erwähnt sei nur noch eine Stelle:



So heisst die breit ausströmende Kantilene im Original. Hieraus hat der Bearbeiter bei * unter Zuhilfenahme der die Melodie umspielenden Begleitungsfigur der Violinen



folgendes gemacht:



und statt Wagners edler Kantilene steht plötzlich eine süsslich sentimentale Phrase vor uns, wie sie etwa der „lustigen Witwe" oder der „Dollarprinzessin" zum Schmuck gereichen würde. Man sieht: Eine einzige unrichtige Note



und der ganze Charakter ist verändert.

Die Schumannsche Komposition entstand erst 4 Jahre nach der Wagnerschen (1844); Wagner ist also zuerst auf die Idee gekommen, für den Schluss die Marseillaise zu verwenden. Freilich, in wie geistvoller Weise tut er es gegenüber dem äusseren Effekt bei Schumann. Hier singt der eine Grenadier plötzlich ohne jede innere Berechtigung seine letzten Worte auf die Melodie der Marseillaise, während sie bei Wagner in der Begleitung aufblitzt bei der grandiosen Schilderung des Schlachtengetümmels. — Und wer etwa die Ansicht äussert, Wagners Komposition sei breiter und theatralischer, Schumanns dagegen knapper, liedmässiger, der lässt den Umstand ausser acht, dass Wagner um die Hälfte mehr Text in seine Musik zu stecken hatte, als Schumann, der die kürzere deutsche Fassung vertonte, deren Titel schon charakteristischer Weise nur: Die Grenadiere hiess, während die französische Umdichtung den volleren Titel „les deux grenadiers" führte.

Über die Musik selbst etwas zu sagen, das — möchte ich unterlassen. Sie wird für sich selbst reden, denn heut zu Tage bewertet man Wagner anders, als vor 30 Jahren, man hat ihn begreifen und lieben gelernt.

Das Freiwerden der Werke des Meisters und der damit zusammenfallende starke Rückgang in den Preisen seiner Werke wird so manchem ermöglichen, sich intimer mit seiner Musik zu beschäftigen, als bisher. Möchten auch „les deux grenadiers" endlich zu ihrem Recht gelangen und Eigentum des Volkes werden, wie alles Andere, was der Meister uns hinterliess! Für die Öffentlichkeit, für den Konzertsaal freilich würde es sich immer empfehlen, das Stück so vorzutragen, wie Wagner es komponiert hat, — mit französischem Text; denn jede, noch so geschickte Übersetzung bleibt ja doch nur — Flickwerk!



Felix Weingartners künstlerisches Bekenntnis

Von Dr. **Edgar Istel** (München)

Zu Weingartners 50. Geburtstag (2. Juni)

Das bekannte, aber um so gründlicher missverstandene Goethesche Wort: „Bilde, Künstler, rede nicht" zu zitieren, ist fast zu einem Gemeinplatz geworden, wenn es gilt, einer bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit, deren Äusserungen der Mitwelt etwa unbequem werden möchten, ein Papagenoschloss vor den Mund zu hängen, um nachher ihr gegenüber treuherzig die Weise: „Ich kann nichts tun, als Dich beklagen, weil ich zu schwach zu helfen bin" anstimmen zu können. Und doch hat die Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts gelehrt, das fast alle, deren Notenfeder etwas Eigenes zu sagen hatte, auch mit der Schreibfeder energisch und gewandt aufzutreten wussten, wenn es der Wahrung ihrer „heiligsten Güter" galt. Die Zeiten des „ungebildeten" Musikers sind vorbei, und nur noch einmal zeigte sich in Anton Bruckner die rührende Gestalt



Felix Weingartner

des hilflosen Tondichters, der in seiner Herzenseinfalt sogar vor recht minderwertigen Vertretern des Musikliteratentums, deren journalistische Fingerfertigkeit ihm Achtung abnötigte, mit altmodisch-devoten Bücklingen den Hut zog. Aber seitdem die romantische Bewegung ihre Kreise bis ins musikalische Gebiet hinübergezogen, seitdem den Schaffenden die Verwandtschaft aller Künste immer leuchtender aufging, seitdem haben es auch die Musiker verstanden, mit dem Wort mutig für das einzutreten, was sie in ihrer Kunst zu sagen hatten. Weber und Schumann verschmähten es nicht, in die Arena des Tageskampfes herniederzusteigen, Berlioz, Liszt und Wagner verfochten mit scharfer Feder ihre Ideale, und ihnen trat mit Peter Cornelius eine Persönlichkeit zur Seite, deren weite Kenntnisse auf allen Gebieten der Kunst gerade in ihren literarischen Leistungen sich aufs schönste dokumentierte. Künstlerische Bekenntnisse reichster Art sind es, die wir ihren Schriften entnehmen, Worte von deren Gehalt noch manches Geschlecht zehren wird

Auch unter den Musikern der Gegenwart sind es nicht wenige, die bei Gelegenheit auch als Schriftsteller sich betätigen: Humperdinck z. B. war lange als Musikkritiker in Frankfurt a. M. tätig, wo er durch seine feinsinnigen Aufsätze sich früh einen Namen machte, den erst viele Jahre später der Glanz des Erfolges von „Hänsel und Gretel" überstrahlen sollte; nur Gustav Mahler schien eine unüberwindliche Abneigung gegen die literarische Öffentlichkeit zu haben, obwohl auch er über einen gewandten Stil verfügte. Um so eifriger hat sich sein Nachfolger im Amte der Wiener Hofoperndirektion, Felix Weingartner, zu allen Zeiten schriftstellerisch betätigt, und wenn wir die Summe seiner Tätigkeit auf diesem Gebiete überblicken,*) so ergibt sich ein künstlerisches Bekenntnis, dessen Ernst und Edelsinn sich kein Vorurteilsloser wird entziehen können.

Was an Weingartners „Bekenntnis", das das Korrelat zu seiner schöpferischen Tätigkeit bildet, so ungemein sympathisch berührt, ist die Lauterkeit seiner Gesinnung, die nicht nach modernen Schlagworten, nach gerade in Kurs befindlichen Anschauungen fragt, sondern unbekümmert um Freund und Feind nur spricht: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders". Weingartner, dessen künstlerische Stellung heute unangefochten ist, hat sich seine Erfolge in schwerem Kampfe erringen müssen, in einem Kampfe, den er oft genug gegen die Böswilligkeit derer führen musste, denen gegenüber er „töricht genug sein volles Herz nicht wahrte", die er unbekümmert darum, das sie einflussreich und mächtig waren, bekämpfte, und dieses Ringen spiegelt sich in seinen Schriften getreu wieder.

Als Zweiunddreissigjähriger trat er 1895 zum ersten Male mit einer merkwürdigen Schrift hervor, die den Titel trägt: Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama nebst dem Entwurf eines Mysteriums „Die Erlösung" (Leipzig und Kiel, Lipsius u. Tischer). Diese Schrift, die zum grössten Teile auf Wagnerschen und Schopenhauerschen Gedanken basiert, darf man wohl den späteren Publikationen gegenüber als „Jugendwerk" bezeichnen. Sie wurzelt inhaltlich und formell in einer Sphäre, aus der sich Weingartner schon wenige Jahre später zu eigenartigen Äusserungen emporgerungen hatte. Immerhin finden sich auch hier schon Gedanken, die an später entwickelte Ansichten anklingen. Bemerkenswert ist die Schrift vor allem deshalb, weil ihr der Entwurf eines Mysteriums in drei Abteilungen („Kain" an einem Abend, „Jesus von Nazareth" an zwei Abenden, „Ahasverus" an einem Abend) angefügt ist, und Weingartner auf diesen Entwurf in gewissem Sinne zurückgegriffen hat in einer Schöpfung, deren Dichtung unlängst vollendet wurde. Allerdings hat sich im Laufe der Jahrzehnte — der Entwurf entstand im Jahre 1886 — ein ganz neues Werk herausgebildet, dessen Dichtung Weingartner im März 1908 im Münchener „Neuen Verein" vortrug. Von dem Entwurf wurden nur die äussersten Umrisse der Jesustragödie beibehalten in einem zweiteiligen Drama „Golgatha". Alles Metaphysische, also auch die ursprünglich so bedeutsame Wiedergeburtsidee ist in diesem Drama vollständig gefallen, weil sie dem Autor nicht kräftig genug erschien, um hier die künstlerische Einheit zu tragen. So fiel denn auch der bereits ausgeführte Prolog „Kain" sowie der Epilog „Ahasverus".

Im folgenden und nächstfolgenden Jahre erschienen dann zwei Schriften, die sofort ungewöhnliches Aufsehen erregten wegen ihrer rücksichtslosen Offenheit und ihres scharfen Tones: „Über das Dirigieren" (1895, Berlin, S. Fischer, jetzt in dritter, vollständig umgearbeiteter Auflage 1905 bei Breitkopf & Härtel) und dann „Bayreuth" (daselbst 1896, jetzt ebenfalls bei Breitkopf in zweiter, umgearbeiteter Auflage 1904). Der Zusammenhang der beiden Schriften erscheint in den früheren Auflagen deutlicher als er es jetzt ist; namentlich die äusserst polemisch gehaltene Schrift „Über das Dirigieren" ist nunmehr auf den Ton ruhiger, abgeklärter Sachlichkeit gebracht und entspricht ihrem Titel mehr als in der ersten, leidenschaftlich gehaltenen Auflage. Aber eines ist durch alle Auflagen gleichgeblieben: das künstlerische Bekenntnis des Verfassers, das ihm erst das Recht zu den heftigen Angriffen gegen jene gab, deren Anschauungen zu bekämpfen er als seine erste Pflicht ansah. Dass seine Gegner gerade in den Kreisen jener die zunächst dazu berufen waren, das Erbe Richard Wagners zu hüten, sich fanden, erhöhte die Bedeutsamkeit der Kundgebung nicht nur, sondern beweist auch, mit welcher Unerschrockenheit Weingartner ohne Ansehen der Person vorging.

Die Schrift über das Dirigieren ist insofern ein Korrelat zu Wagners gleichnamiger Broschüre, als Weingartner gerade die Auswüchse dessen bekämpft, für das Wagner einst eingetreten war. Wagner musste sich gegen den aus der Mendelssohn-Schule hervorgewachsenen Formalismus bei der Interpretation unserer grossen Meister wenden, Weingartner hingegen bekämpft wiederum die Auswüchse der Wagner-Schule, deren Richtung zu einem Missbrauch der vom Meister gewährten Freiheiten zu führen drohte und namentlich in dem von Weingartner verurteilten Typus des „Temporubato-Dirigenten" eine Gefahr heraufbeschwor, die der früheren an Grösse nicht nachstand. Was Weingartners Schrift mit der so anders gearteten Wagners verbindet, ist wiederum der Ernst der künstlerischen Gesinnung, die ihm — um mit seinen eigenen Worten zu sprechen — die Festigung und Verbreitung des Bewusstseins gebot, „dass das Dirigieren Kunst und nicht Handwerkerdienst ist". „Kunstwerke und Kunstleistungen sind nur um ihrer selbst und ihrer eigenen Schönheit willen da", sagt Weingartner. „Allerdings ist im Kunstwerk nichts unwichtig, und jede Einzelheit hat ihre volle Existenzberechtigung, jedoch nur insofern sie durchweg einer einheitlichen, über allen Einzelnheiten stehenden und niemals untergeordneten Auffassung des Grundcharakters des ganzen Stückes untergeordnet ist". Und so bekämpft er denn vor allem die „geistlose Nuancierungswut" gewisser „moderner" Dirigenten, die aus den genialen Absonderlichkeiten der letzten Lebensjahre des grossen Hans v. Bülow einen Freibrief für ihre Experimente zu erhalten wähnten. Ihnen gegenüber stellt er das schöne Wort auf: „Originell ist nur, wer natürlich bleibt", und dem Dirigenten ruft er zum Schluss zu: „Je mehr Eure Persönlichkeit verschwindet, um ganz hinter der zurückzutreten, ja sich mit ihr zu identifizieren, die das Werk schuf, um so grösser wird Eure Leistung sein".

Dieser Gesichtspunkt ist es auch, von dem aus seine so vielfach missverstandene Schrift über Bayreuth beurteilt werden muss: Es kam ihm nicht darauf an, die betreffenden leitenden Persönlichkeiten, etwa aus gekränkter persönlicher Empfindlichkeit, zu schmähen, sondern dem Geist des Wagnerschen Kunstwerkes zu seinem Rechte zu verhelfen gegenüber solchen, deren Wille zwar gut, deren

*) Vor kurzem hat Weingartner seine Aufsätze unter dem Titel „Accorde" bei Breitkopf & Härtel erscheinen lassen.

Fähigkeiten jedoch mitunter weit hinter dem guten Willen zurückblieben.

Die Schrift beschäftigt sich mit den zwanzig Jahren Bayreuth von 1876 bis 1896 und richtet sich vor allem gegen die Art der Aufführungen, die nach dem Tode des Meisters sich einbürgerten. Die scharfe und sachliche Kritik, die bis ins einzelne geht und auch als gut Erkanntes rückhaltlos anerkennt, wird nur diejenigen verstimmen können, die sich daran gewöhnt haben, alles Bayreuthische als Offenbarung hinzunehmen und ihre Kenntnis weniger dem klar und deutlich ausgesprochenen Willensmeinungen des Meisters selbst als den Exegesen seiner Jünger und seiner Familie zu entnehmen. Gewiss mag Weingartner im einzelnen einmal irren oder zu scharf tadeln; aber der Geist unbedingter Wahrhaftigkeit sollte jenen, die daran zu glauben noch nicht verlernt haben, sagen, dass es hier, wo um höchste Güter der Menschheit gestritten wird, nicht auf das einzelne Wort, sondern auf die lautere Gesinnung ankommt.

Von der „zwar langsam, aber sicher überall siegenden Kraft oder Wahrheit" redet Weingartner auch in seiner nächsten Schrift, die sich „Die Sinfonie nach Beethoven" nennt (dritte, vollständig umgearbeitete Auflage 1909 bei Breitkopf & Härtel). Merkwürdig ist da freilich, dass sich dieser Satz in gewissem Sinne in der ersten Auflage gegen Brahms richtet, dem gegenüber Weingartner inzwischen einen völlig veränderten Standpunkt eingenommen hat. Weingartner, der offen seinen Meinungsumschwung bekannt hat (in dem Aufsatz: „Brahms, ein Meister der Instrumentationskunst") wandelte in der nächsten Auflage den Brahms betreffenden Abschnitt völlig um. Es gehörte wiederum Mut dazu, einen so radikalen Umschlag seiner Gesinnung zu dokumentieren, und an Mut hat es Weingartner nie gefehlt, wenn es galt, für seine Überzeugung einzutreten. Bei aller Hochachtung vor dieser edlen Gesinnung möchte der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes bemerken, dass ihm persönlich der frühere Standpunkt Weingartners Brahms gegenüber weit einleuchtender als der jetzige ist. Da indessen Weingartner nach seinem eigenen Geständnis „ganz plötzlich", und zwar erst im Alter von fast vierzig Jahren, das Verständnis Brahmsscher Kunst aufging, so wäre ja die Möglichkeit eines so plötzlichen Meinungsumschwunges auch für andere Leute nicht ausgeschlossen. Weingartner verteidigt Brahms in dem angeführten Aufsatz vor allem gegen den Vorwurf, dass seine Orchesterwerke „nicht klingen", und wenn das ein so überaus feiner Kenner des Orchesters sagt, so will das sicherlich viel bedeuten. Freilich ist nicht zu verkennen, dass dieses Eintreten für Brahms sich in gewissen Widerspruch setzt mit der enthusiastischen Verehrung, die Weingartner stets Hector Berlioz gezollt hat, dessen Werke er mit Malherbe zusammen in der monumentalen Breitkopfschen Gesamtausgabe herausgibt. Am schönsten hat sich Weingartner über Berlioz in einem diesem gewidmeten Gedenkblatt ausgesprochen, anknüpfend an manchen Gedanken in seinem Buche „Die Sinfonie nach Beethoven". Eine weitere Ergänzung zu dieser Schrift bildet der warme Aufsatz über Schumann, der auch diesem Meister gegenüber den in dem Buche ursprünglich eingenommenen Standpunkt etwas modifiziert. Im Zusammenhang mit Weingartners neueren Anschauungen über Instrumentation steht auch ein kleiner Aufsatz über Cornelius' erste Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad", die Weingartner gegenüber Liszts Urteil für eine der besten heiteren Opernouvertüren, die überhaupt geschrieben worden sind, erklärt. Auch diesem Urteil vermag ich nicht zuzustimmen, bei aller, des öfteren durch die Tat betätigten Verehrung eines unserer liebenswertesten deutschen Meister.

„Die Sinfonie nach Beethoven" ist ein historisches Werk, aber ein von einem Künstler geschriebenes, ganz unliterarisch angelegtes Buch, das gerade durch diese seine Eigenschaft so überaus erfrischend und wohltuend wirkt. Haben wir doch dank unserer so vortrefflich funktionierenden offiziellen Musikwissenschaft schon übergenug Bücher, die vom hohen Katheder herab hübsch systematisch ihre „Wissenschaft" zum besten geben nach dem Grundsatz: „Fiat historia, pereat ars"! Was Weingartner in seiner bedeutsamen Schrift vor allem betont, das ist die „Notwendigkeit der dem Inhalt entsprechenden Form". Auch das schön und gross Empfundene kann uns dauernd nur dann fesseln, wenn es uns in künstlerisch vollendeter Form geboten wird". Weiterhin: „Kein Verdienst ist es, von der üblichen Form abzuweichen, ohne an ein festes Ziel zu gelangen. Unsinnig ist es, das Verweilen in der Form als Reaktion zu bezeichnen. Die „Neudeutschen", die Umstürzler vergessen, dass sie mit ihrem Eifern gegen die alte Form schliesslich dieselben Philister sind, wie die Pseudoklassiker mit ihrer Wut gegen die Möglichkeit einer Neuerung. Was uns das ganze Werk zu sagen hat, darauf kommt alles an, und die Form wird stets nur der dem Inhalt vollständig adäquate Ausdrucksmodus sein". Diese Gedanken werden weiter ausgeführt in einem Aufsatz „Über die musikalische Form", in dem Weingartner feinsinnig die Form mit dem vergleicht, was dem Baume Wurzel, Stamm und Zweige, dem Menschen Kopf, Rumpf und Glieder sind. Wie die Natur ihre Geschöpfe nicht nach einem Modell in der Weise formt, dass sie den „Stoff" in eine Kuchenform presst, wie die Natur Myriaden von Variationen der Grundidee eines Organismus zeugt, ohne sich zu wiederholen, ohne aber auch sich selbst sklavisch nachzuahmen, so ist es auch in der Kunst in der organisch zu schaffen, sich selbst die Grenzen ziehend, die im Wesen der Kunst liegen, dem wahren Künstler gemäss ist. „Ist das künstlerische Schaffen nur spekulativ, aber nicht impulsiv, so wird es verblüffen, niemals aber erwärmen und dauernd fesseln können". „Natürlichkeit, gerade und kräftige Wahrhaftigkeit, das ist's, was wir brauchen". Im Zusammenhang mit diesem Gedanken steht wiederum ein Aufsatz, der „Originalität" überschrieben ist. „Willkürlichkeit ist das Gegenteil von Originalität" heisst es daselbst treffend, und dieser Satz darf wohl als der Kernpunkt der Ausführungen gelten.

Originalität und Stil sind identisch. Diesen Stil aber auch in den Werken des Meisters zu wahrhafter Wirksamkeit zu bringen, bedarf es liebevollen Eingehens auf deren Eigentümlichkeit, bedarf es der Deutlichkeit des Vortrags. Das sind die Gedanken, die der umfangreichsten Publikation Weingartners, die im wesentlichen weniger eine Bekenntnisschrift als eine Stilstudie ist, zugrunde liegen, den „Ratschlägen für Aufführungen der Sinfonien Beethovens" (Breitkopf & Härtel 1906), in denen Weingartners reiche Erfahrungen auf dem Gebiete der Reproduktion der erhabensten Meisterwerke deutscher Tonkunst gesammelt sind. Zum Schlusse seien noch zwei Schriften genannt, die abseits der Reihe der übrigen stehen: die Broschüre „Carl Spitteler, ein künstlerisches Erlebnis" (München, Georg Müller 1904) und das Scherzspiel „Musikalische Walpurgisnacht" (Breitkopf & Härtel 1907). In der Broschüre über Spitteler tritt Weingartner, der Musiker, für einen eigenartigen, lange verkannten Dichter ein, —

auch dies ist eine Bekenntnisschrift im schönsten Sinne des Wortes; in dem Scherzspiel behandelt er übermütig so manchen Gedanken, dem wir in ernster Form in anderen seiner Schriften schon begegnet sind, auch hier unter der Maske des Scherzes stets um hohe Ideale kämpfend.

Wie Weingartners Ideal aber beschaffen ist, das zeigt uns wohl am schönsten das Phantasiebild eines Meisters der Zukunft, das er am Schlusse seines Buches „Die Sinfonie nach Beethoven" entwirft:

„Ich denke mir ihn zunächst unabhängig von allem Parteiwesen und sich nicht damit befassend, weil über ihm stehend, ich denke ihn mir weder engherzig deutschtümelnd, noch schal international, sondern allmenschlich empfindend, weil die Musik eine allmenschliche Kunst ist; ich denke ihn mir von einer glühenden schrankenlosen Begeisterung erfüllt für das von den grossen Geistern aller Zeiten und Nationen Geschaffene, und unüberwindliche Abneigung gegen die Mediokrität empfindend, mit der er nur durch Zwang, höchstens einmal durch seine eigene Gutmütigkeit in Berührung kommt. Ich denke mir ihn neidlos, weil seines eigenen hohen Wertes bewusst und darauf vertrauend, daher auch fern jeder kleinlichen Propaganda für seine Werke, aber, wenn es nottut, von gründlichster Aufrichtigkeit, ja Rücksichtslosigkeit, daher an vielen Stellen nicht sonderlich beliebt. Ich denke mir ihn sich dem Leben nicht ängstlich verschliessend, aber mit Hang zur Einsamkeit, die Menschen nicht in übertriebenem Weltschmerz hassend, aber ihre Kleinlichkeit und Beschränktheit verachtend, daher nur Ausnahmen zu seinem näheren Umgang wählend. Ich denke mir ihn nicht unempfindlich gegen Erfolg oder Misserfolg, aber durch beides nicht einen Schritt von seinen Wegen abzubringen — gegen die sogenannte öffentliche Meinung sehr gleichgültig — in seiner politischen Gesinnung Republikaner im Sinne Beethovens. Ich denke ihn mir gleichsam in einer hohen Schweizer Alpengegend wandelnd, wo die klaren, weissen Gipfel ehrfurchterweckend und doch traulich herübergrüssen, ein höchstes Ziel im Auge, den Blick unverwandt auf dieses gerichtet und darauf zuschreitend. Sich nur mit den grössten Genies wirklich verwandt fühlend, weiss er doch, dass auch er nur ein neues Glied der Kette ist, welche diese miteinander bilden, und weiss auch, dass andere Gewaltige auf ihn folgen werden. So gehört er allerdings auch einer Richtung an, einer solchen aber, die über den Köpfen der Menschen schwebt und über sie hinwegfliegt".

Wer solche Ideale im Busen hat, der darf wohl das sein eigen nennen, was der Grösste aller Zeiten und Völker als „höchstes Glück der Erdenkinder" preist: Persönlichkeit.



Richard Wagner-Feiern

Leipzig

Es ist ein eigenartiges Schicksal, das vor hundert Jahren über Leipzig waltete: Nur wenige Monate, ehe vor seinen Mauern die weltbefreiende Völkerschlacht tobte, wurde hier einer geboren, der sich die Freiheit der Kunst und des Lebens im edelsten Sinne des Wortes aufs Banner geschrieben hatte, der dabei so starken Geistes war, dass er, wenn auch in schwerem Kampfe, die Herzen fast der ganzen musikalischen Welt seinen Gedanken untertan zu machen, oder vielleicht besser, mit sich fortzureissen vermochte zu einer künstlerischen Freiheit. Dort eine Befreiung der Völker selbst, hier ein Ringen eines einzelnen mit den Völkern um ein Freiheitsideal.

Es bedarf keiner Worte weiter, dass Leipzig verpflichtet war, die hundertste Wiederkehr jener Tage der Völkerschlacht wie des Geburtstags Richard Wagners in würdiger Weise zu feiern; seine Schuldigkeit war es aber auch, diese Jubiläen nicht nur durch eine würdige Ausgestaltung ihrer selbst, sondern auch durch Erinnerungsstätten dem Gedächtnis zu erhalten. Für beide grossen Ereignisse ist das geschehen: In langen Jahren ist schon im Süden Leipzigs mit Aufwendung gewaltiger Mittel das Völkerschlachtsdenkmal emporgewachsen, und schon führt dahin eine „Strasse des 18. Oktober", die von so grosser architektonischer Schönheit werden soll, dass man in andern Grossstädten nur wenige finden wird, die ihr gleichen. Und nun wurde endlich auch der Grundstein zu einem Wagner-Denkmal gelegt.

Man hat es Leipzig, anscheinend mit Recht, zum Vorwurf gemacht, dass es bisher noch kein Denkmal Wagners besass. Dieser Vorwurf ist aber nur zum Teil berechtigt, denn schon aus dem Jahre 1883, wenn nicht schon von früher, stammt der Gedanke, ihm in Leipzig ein Denkmal zu setzen. Damals schon, am 70. Geburtstag des Tondichters, erließ ein Ausschuss von Wagnerverehrern einen Aufruf zur Bildung eines Richard Wagner-Denkmalsfonds. Der Vorwurf, der Leipzig etwa noch treffen könnte, läge also höchstens darin, dass es sich zu wenig angelegen sein liess, zu dem Fonds beizutragen, und dass die Sache so lange hinausgeschoben wurde.

Auch heute ist das Denkmal, als dessen Erbauer Max Klinger schon lange bekannt ist und das in den Anlagen dem Fleischerplatz gegenüber, in der Nähe des Alten Theaters bei der Matthäikirche, seinen Platz finden wird, noch lange nicht fertiggestellt. Doch kann man das Modell bereits in der am 23. Mai eröffneten Richard Wagner-Gedächtnisausstellung im Stadtgeschichtlichen Museum sehen. Allerdings muss zugestanden werden, dass der Eindruck vorläufig noch keineswegs gross zu nennen ist. Aber wir dürfen wohl annehmen, dass der Meisel Meister Klingers noch manche unharmonische Wirkung glätten wird wie etwa den gequälten Faltenwurf des Gewandes über dem rechten Arm; überhaupt wäre es wohl zu bedenken, ob nicht der Kleinheit der ganzen Statur des Meisters besser entsprochen werden könnte. Hervorragend architektonisch und künstlerisch geschaut ist indes die Treppenanlage, in deren Mitte der Meister auf dem Sockel steht. Die Vorderseite des Sockels ziert das Relief dreier Frauengestalten, die in freundschaftlicher Umschlingung die drei bei Wagner ineinander greifenden Schwesterkünste verkörpern; an der rechten Seite erblickt man wohl Kundry und Parsifal, an der linken den drachenbezwingenden Siegfried mit dem keifenden Mime im Hintergrunde, Figuren, deren symbolische Bedeutung der Leser unschwer erraten wird. Doch genug davon. Bauen wir auch im übrigen auf Klingers sonst so feinen Kunstgeschmack.

Am 22. Mai vormittags ½11 Uhr fand die feierliche Grundsteinlegung statt. Nachdem der Huldigungsmarsch, von der Kapelle des Infanterieregiments Nr. 107 unter Leitung des Obermusikmeisters K. Giltsch gespielt, verklungen war, hielt der Vorsitzende des Denkmalkomitees, Herr Friedrich W. Dodel eine Ansprache, worin er in kurzen Worten die Entwickelung des Denkmalsgedankens darlegte. Darauf wurden die Urkunden in den Grundstein versenkt und von dem Vorsitzenden Dodel, dem Oberbürgermeister Dr. Dittrich, Max Klinger und Oberbaurat Scharenberg die üblichen Hammerschläge — von jedem drei — abgegeben. Den Abschluss der Feier bildete der Schlusschor aus den Meistersingern, von der Singakademie unter Leitung des Musikdirektors G. Wohlgemuth frisch vorgetragen, und der Kaisermarsch. Warum indes hier der Chor am Schluss fehlte, war unerfindlich.

Die Feier, die eine Stunde später im Gewandhaus folgte, bot eine Ansprache des bekannten Leipziger Literaturhistorikers Geheimr. Prof. Dr. Albert Köster. Ein scharf gezeichnetes Bild war es, das er von dem Künstler, der grosse Kunst, organische Kunst, deutsche Kunst gebracht habe, entwarf. Da die Festrede binnen kurzem im Druck erscheinen soll, erübrigt es sich, näher darauf einzugehen. Ihr Studium sei aber allen Wagnerfreunden schon heute ans Herz gelegt.

Dass das eigentliche Festkonzert, welches an derselben Stätte auf die Ansprache Kösters folgte, in der Wiedergabe der neunten Sinfonie Beethovens (Nikisch) bestand, dafür bedarf es für den, der Wagners Wachsen und Werden auch nur einigermassen kennt, keiner Entschuldigung. Ich hätte mir die Feier nicht besser denken können als auf diese Art, wie sich diese beiden deutschen Meister musikalischer Kunst die Hand reichten. Obgleich das Orchester zu Beginn des ersten Satzes nicht gleich in die rechte Stimmung kommen wollte — man hatte den instrumentalen Teil scheinbar nach dem Schlusskonzert dieses Winters nicht noch einmal geprobt —, so war doch die Wiedergabe, als das Orchester nur einigermassen warm geworden war, einfach hervorragend. Das wieder aus den Damen Bartsch und Nigrini

und den Herren Jäger und Kase zusammengesetzte Soloquartett klang besser als das letztemal, zumal da die Trägerin des schwindligen Soprans in besserer stimmlicher Verfassung war. Der Chor, den Mitglieder des Riedelvereins, des Lehrergesangvereins und des Universitätssängervereins zu St. Pauli verstärken halfen, sang mit so hinreissender Begeisterung, dass man diese Aufführung wohl schwerlich zu vergessen vermag.

Am Abend desselben Tages wurden als Festvorstellung im Neuen Theater die Meistersinger gegeben; da unser Theaterberichterstatter davon jedenfalls näheres erzählen wird, kann ich mir ersparen, darauf einzugehen.

In Gegenwart einer Anzahl geladener Gäste wurde am Vormittag des 23. Mai die Richard Wagner-Gedächtnis-Ausstellung im Stadtgeschichtlichen Museum (Altes Rathaus) eröffnet, wobei Herr Fr. W. Dodel die Anwesenden begrüsste und die Entstehung der Ausstellung in grossen Linien zeichnete. Das Amt der Führung hatte der Museumsdirektor Prof. Kurzwelly übernommen. Hier ins einzelne einzugehen, wäre zu weitläufig; doch sei wenigstens erwähnt, dass ausser dem Modell des Wagnerdenkmals unter den vielen ausgestellten Gegenständen, als da sind Originalgemälde, Stiche, Büsten von Wagner, seinen Freunden und Darstellern, Brief- und Notenautographen, Theaterzettel u. a., ein Ölbild der Mutter Wagners und eins seines Stiefvaters Geyer zum erstenmal öffentlich ausgestellt sind.

Mit dem Festkonzert am Abend des 24. Mai fand die Wagnerfeier ihren endgültigen Abschluss. Das Programm enthielt das Vorspiel zu den Meistersingern, die fünf Wesendonkschen Gesänge, das Vorspiel zum Parsifal, das Liebesmahl der Apostel, die Faust-Ouvertüre, das Siegfried-Idyll und den Kaisermarsch, eine Vortragsfolge, die in ihrem grossen Umfang sicher etwas zu gut gemeint war. Als Festdirigenten walteten die Herren Dr. Göhler und Prof. Sitt, jener als Leiter der instrumentalen Nummern und Instrumentalbegleitungen, dieser als Dolmetscher des Liebesmahls mit seinem Lehrergesangverein. Um erst kurz von dem Eindruck des Männerchorwerkes zu reden, sei mitgeteilt, dass die Massenchöre der Jünger besonders vorteilhaft wirkten: Deutliche Aussprache, saubere Intonation und runder, voller Chorklang bewiesen, wie tüchtig das Material des Vereins ist und wie sein Dirigent bestrebt ist, ihn zu immer höheren Leistungen hinaufzuführen. Im geteilten Chor machten sich allerdings hier und da ein paar rauhe Stimmen geltend. Als die beste instrumentale Darbietung hat an dem Abend das Siegfriedidyll zu gelten, das vom städtischen Orchester mit bezauberndem lyrischen Einschlag vorgetragen wurde; ihm in der Wirkung am nächsten stand das Vorspiel zum Parsifal, nicht ganz auf der Höhe dieser Leistungen standen das Meistersingervorspiel und der Kaisermarsch, deren vielfache Freiheiten in den Zeitmaßen geeignet waren, zum Widerspruch zu reizen. Dass man diesmal nicht die Stilwidrigkeit begangen hatte, den Schlusschor wegzulassen, ist selbstverständlich; nach Wagners eigenem Wunsche beteiligten sich die in der ausverkauften Alberthalle anwesenden Zuhörer begeistert an dem Chor, der durch den Riedelverein und Lehrergesangverein an sich schon mächtig vertreten war. Wie man sich bei allen übrigen Darbietungen ausschliesslich auf die Mitwirkung von Leipziger Künstlern beschränkt hatte, so hatte man sich als Solistin des Abends einer Künstlerin versichert, deren Wiege ebenfalls in der Geburtsstadt Wagners stand. Elena Gerhardt bewährte sich von neuem als ausgezeichnete Liedersängerin; die starken Seiten ihrer Persönlickeit liegen, wie bekannt, in einem wohlgezügelten Geschmack, in schönster natürlicher Stimmbegabung und trefflicher Schulung. Hier und da möchte wenigstens der temperamentvolle Zuhörer ihre norddeutsche Kühle wohl mit etwas mehr Wagnerscher Leidenschaft und Sinnlichkeit vermischt wissen, selbst auf die Gefahr hin, dass dabei etwas von der wohlberechneten Seite ihres Vortrags verloren gehen könnte.

Den Höhepunkt der ganzen Wagnerfeiern dieser Tage bildete aber zweifellos die Neunte Sinfonie, und zwar ebenso im Hinblick auf die ganz hervorragende Wiedergabe, die geradezu selbst wieder denkwürdig genannt werden muss, wie auf ihren Inhalt: Ohne Wagners Bedeutung irgendwie nahe treten zu wollen, muss doch gesagt werden, dass dieses Werk, vom musikalischen und ethischen Standpunkt aus, das Vielseitigste und menschlich Reichste darstellt, was das ganze 19. Jahrhundert an musikalischen Schöpfungen aufzuweisen hat. Wie so vieles aus diesem Ewigkeitswerk herausgeflossen ist über die Nachwelt, so fliesst bei jeder hervorragenden Wiedergabe gewissermassen alles zurück in den Namen Beethoven als den ewig modernsten Tondichter.

Und nun zum Schluss noch der Hinweis darauf, dass uns der hundertste Geburtstag Wagners eine langjährige Ehrenschuld eingelöst hat. Endlich wird Leipzig die Richard Wagnerstrasse und den Richard Wagnerplatz besitzen: Am 1. Januar 1914 sollen der Plauensche Platz und die Theatergasse (als eine Strasse) und der Platz am Alten Theater den Namen des Meisters tragen. Dr. Max Unger

Berlin

Berlin hat den 100 Geburtstag Richard Wagners wahrlich nicht ungefeiert vorübergehen lassen. Die städtischen Behörden nebst etwa 500 Gästen hielten im Stadthause einen Festakt ab, bei dem Prof. Sternfeld die Rede hielt und der Schauspieler Kraussneck Wildenbruchs Epilog auf den Tod Richard Wagners sprach. Das philharmonische Orchester führte, als offizielles städtisches Orchester, den musikalischen Teil aus. Im Königl. Schauspielhause hielt die Generalintendantur eine Feier ab, bei der Hofrat Burdach aus Weimar in ehrlich empfundenen Worten Wagner als den geistigen Befreier des neuen Deutschlands feierte. Der Opernchor unter Prof. Rüdel und die Hofkapelle unter Kapellmeister Blech spendeten musikalische Gaben. Die Stadt Charlottenburg hielt in ihrem Deutschen Opernhause einen Festakt ab, der Vorträge von Mitgliedern und des Orchesters, geleitet von Kapellmeister Krasselt, umfasste. Am Schluss huldigten die Mitglieder der Bühne und das Publikum dem Meister, dessen Büste auf den Bühnen in einem geschmackvollen Blumenarrangement aufgestellt worden war. Am Richard Wagner-Denkmal im Tiergarten, dass durch die Gartendirektion festlich geschmückt worden war, wurden von dem ehemaligen Denkmalskomitee, der Stadt Berlin, dem Richard Wagner-Frauen-Verein und zahlreichen Verehrern Kränze niedergelegt. Die populärste Feier aber, die abgehalten worden ist, bestand in Parkkonzerten, die auf Anregung Bürgermeisters Reicke veranstaltet worden sind. Im Lustgarten, Friedrichshain, Humboldthain, am Königsplatz und auf dem Kreuzberge spielten Militärkapellen Wagnersche Weisen und viele Tausende lauschten ihnen, gerade an dem Tage, wo es doch bei dem Zareneinzug und den vielen Sehenswürdigkeiten „Unter den Linden" für die neugierigen Berliner reichlich viel zu gucken gab.

H. W. D.

Dresden

Die Reihe der Dresdner Wagner-Gedächtnisfeiern eröffnete am 22. Mai, eine im grossen Stil gehaltene Musikaufführung in der Frauenkirche, deren Erträgnisse dem Fonds zur Errichtung eines Dresdner Wagner-Denkmals zugute kommen sollen. Sie war in der Hauptsache dem einzigen gross angelegten Chorwerke Wagners gewidmet, der biblischen Szene für Männerchor und Orchester „Das Liebesmahl der Apostel", das vom 14. Mai bis 17. Juni 1843 in Dresden entstand und unter Wagners Leitung beim zweiten allgemeinen Musikfest der sächsischen Gesangvereine am 6. Juli 1843 in der Frauenkirche neben Werken anderer Dresdner Komponisten zur Uraufführung gelangte. — Seit Januar desselben Jahres war Wagner Dirigent der „Dresdner Liedertafel", die bei dem Gesangsfest hervorragend beteiligt war. Man hatte Wagner aufgefordert, einen grossen, reinen Männerchor von etwa halbstündiger Dauer eigens für das Fest zu schreiben, und der Meister wählte das Pfingstmahl der Apostel, um durch eine scharfe Anwendung dramatischer Motive, durch Gliederung des Ganzen in mehrfache Chormassen bei jeglicher Vermeidung von Soli nicht in „die gewohnte Monotonie der Männerchöre" zu verfallen. Der Komponist war freilich später geneigt, seine Schöpfung mehr zu jenen Gelegenheitswerken zu rechnen, die nicht den Stolz des Autors ausmachen. Wenn wir nun heute das Werk auf Herz und Nieren prüfen, so können wir Wagner in seinem Endurteile nicht ganz unrecht geben. Im ersten rein chorischen Teile geht Wagner auf den Pfaden der damaligen Männerchormusik; einige kurze Momente deuten auf das werdende Genie. Erst später, bei der Ausgiessung des heiligen Geistes, mehren sich die Lichtblicke und Funkenblitze, wo nämlich das Orchester hinzutritt. Mit einer sehr effektvollen Steigerung und mit Rienzischwung schliesst das Ganze ab. Völlig „über seiner Zeit" steht ausser der den grossen Gestalter ankündigenden Verteilung von Licht und Schatten und der Plastik der Massen- und Einzelgruppen die scharfe, sinnvolle Textdeklamation. Neben diesem Werke kam das Vorspiel und die Verwandlungsmusik und Schlußszene des ersten Aktes aus dem „Parsifal" und das in Dresden entstandene Gebet der Elisabeth aus dem „Tannhäuser" zu Gehör. Der herrliche George Bähr-Kirchenbau und die hohen Qualitäten der unter Herrn v. Schuchs Leitung stehenden Aufführung machten das Konzert, dessen Hauptprobe zu einem billigen Einheits-Eintrittspreise auch unbemittelteren Kreisen zugängig war, zu einem erhebenden

Eindruck. Die Leistungen der Kgl. Kapelle, Zottmayrs (Gurnemanz und Titurel), Plaschkes (Amfortas), der Gesang der Kgl. Kapellknaben aus der höchsten Kuppel herab, Eva v. d. Ostens (Elisabeths Gebet), der mitwirkenden Dresdner Chorvereinigungen: Lehrergesangverein (der übrigens unter Prof. Friedrich Brandes' Leitung früher schon oft das Liebesmahl aufgeführt hat), Hofopernchor, Liedertafel, Orpheus, Männergesangverein — sie alle waren wärmsten Lobes wert. Der für 12 Baßstimmen geschriebene Apostelchor war mit Solisten der Hofoper besetzt.

An diese Aufführung schloss sich der „Ring des Nibelungen" in der Hofoper, die dem Werke im Wagnerfestjahr eine neue, schöne Gewandung gegeben hat, über deren Bedeutung ich schon (bis auf die erst Ende Mai folgende „Götterdämmerung") das Nötige hier gesagt habe. Die Hauptpartien sind mit ersten Kräften besetzt. An den Ring schliesst sich dann noch eine Festaufführung der „Meistersinger".

Die Kreuzschule wird ihrerseits ihren einstigen Schüler in einem Festaktus ehren, und das Gewerbehaus in der Ostraallee, in dem Wagner zur Zeit seiner Dresdner Kapellmeistertätigkeit mehrere Jahre hindurch wohnte, hat eine entsprechende Gedenktafel erhalten.

Das Publikum nahm an allen diesen festlichen Veranstaltungen regsten Anteil.

Dr. Georg Kaiser

48. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

vom 3. bis 7. Juni in Jena.

Dienstag, den 3. Juni, abends $^1/_2$8 Uhr im Volkshaus 1. Orchester-Konzert: 1. Karl Ehrenberg, Tondichtung: „Jugend". 2. Oskar Ulmer, „Narrenlieder" für Tenor und Orchester. 3. Désiré Thomassin, Violinkonzert H moll. 4. Fréderic Delius, „In a summergarden" für Orchester. 5. Richard Wetz, „Hyperion" für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester. Mittwoch, den 4. Juni vorm. 11 Uhr im akademischen Rosensaal 1. Kammermusik-Konzert: 1. Waldemar v. Baussnern, Streich-Sextett A moll. 2. Arthur Willner, Variationen für 2 Klaviere, op. 20. 3. Siegfried Kallenberg, Lieder. 4. Johanna Senfter, Violoncellsonate. 5. Wilhelm Berger, Klavier-Quartett, op. 100. Mittwoch, den 4. Juni, abends $^1/_2$8 Uhr 1 Festvorstellung in Weimar: Fr. Liszt, sinfon. Dichtung „Festklänge". „Lauval" v. Pierre Maurice. Donnerstag, den 5. Juni, vorm. $^1/_2$11 Uhr im akademischen Rosensaal 2. Kammermusik-Konzert: 1. Kriedrich Klose, Streich-Quartett. 2. Heinrich Kaspar Schmidt, Variationen für Klavier. 3. Theo Kreiten, Sonate für Klavier und Violine. 4. Hermann Zilcher, Dehmel-Zyklus für Sopran und Tenor. 5. Manfred Gurlitt, Klavier-Quintett. Donnerstag, den 5. Juni abends 7 Uhr in der Jenaer Stadtkirche Kirchen-Konzert: 1. S. Karg-Elert, Chaconne, Fugen-Trilogie und Choral für Orgel. 2. Julius Weismann, Der 90. Psalm für gemischten Chor, Baritonsolo und Orchester (Uraufführung). 3. Franz Liszt, Der 137. Psalm für Sopransolo, Frauenchor, Violinsolo, Harfe und Orgel. 4. Karl Hasse, vier Choralvorspiele. 5. Kurt v. Wolfurt, Siegeslied für Doppelchor, Tenorsolo, Orgel und Orchester (Uraufführung). Freitag, den 6. Juni, abends $^1/_2$8 Uhr im Volkshaus 2. Orchester-Konzert: 1. Bodo Wolf, „Totenfahrt", Tondichtung für Orchester (mit Sopransolo). 2. Bernhard Stavenhagen, zweites Klavierkonzert A dur, op. 15. 3. Rudi Stephan. „Musik für Orchester". 4. Max Reger, „Römischer Triumphgesang" für Männerchor und Orchester, op. 126 (Uraufführung). 5. Richard Wagner, Kaisermarsch mit Schlusschor. Sonnabend, den 7. Juni, abends $^1/_2$8 Uhr 2. Festvorstellung in Weimar: „Des Teufels Pergament", Kom. Oper in 2 Aufzügen von Alfred Schattmann. Solisten: Gesang: Frau Eva Bruhn-Essen (Sopran), Kammersänger Karl Scheidemantel-Weimar (Bariton), Dr. Rosenthal-Leipzig (Bariton), Opernsänger Max Rau-Basel (Tenor); Klavier: Professor James Kwast und Frau Kammervirtuosin Frida Kwast-Hodapp-Berlin; Prof. H. Fr. Rehbold-Köln; Prof. Zilcher-München; Manfred Gurlitt-Augsburg; Theo Kreiten-München; Paul Aron-Berlin; Violine: Professor Berber-Credner-München; Konzertmeister Beck-Neuss; Hofkonzertmeister Reitz-Weimar; Violoncello: Johannes Hegar-Frankfurt a. M; Orgel: Professor Karl Straube-Leipzig; Kurt Thiem-Jena; Kammermusik-Vereinigungen: Das Stuttgarter Streichquartett (Professor Wendling und Gen.); das Jenaer Streichquartett (A. Schaichet und Gen.). Orchester: Die Weimarer Hofkapelle, durch Meininger Hofmusiker und sonstige Kräfte verstärkt (85 Spieler). Chöre: Ein gemischter Festchor (ca. 300 Stimmen), verstärkt durch den „Geraer Damenchor" (Leiterin: Fräulein Gertrud Müller-Gera); ein Männerchor (bestehend aus dem Bürgerlichen Gesangverein, der Liedertafel, dem Liederkranz, dem Lehrer-Gesangverein und dem Zeiss schen Gesangverein). Dirigenten: Professor Dr. Stein, Universitäts-Musikdirektor; Hofkapellmeister Raabe (für die Festvorstellungen in Weimar); Kapellmeister Ehrenberg-Lausanne; Professor Stavenhagen-Genf; Dr. Wolf-Frankfurt a. M.; Rudi Stephan-München.

Auskunft über Einzelheiten des Festes sowie über Wohnungsnachweise erteilt die „Geschäftsstelle der Jenaer Tonkünstlerversammlung", Stoystrasse 3 part.



Drittes Ostpreussisches Musikfest

Von Dr. mus. J. H. Wallfisch-Königsberg i. Pr.

Würdig seiner beiden Vorgänger 1908 und 1910, fand als drittes das diesjährige Ostpreussische Musikfest vom 9. bis 13. Mai hier in Königsberg i. Pr. statt. Den Ehrenvorsitz hatte, wie beidemal vorher, Se. Königliche Hoheit Prinz Friedrich Wilhelm von Preussen. Über die vielen und lange vorher zu bewältigenden technischen Vorarbeiten, um die sich Prof. Brode und Paul Scheinpflug vornehmlich, zum nicht geringen teil — insoweit es das vortreffliche Programmbuch mit seinen Erläuterungen etc. betrifft — auch die hiesige Presse verdient gemacht haben. Zu etlichen Malen war Prof. Siegfried Ochs aus Berlin gekommen, wichtige Proben abzuhalten. Zu den genannten drei Festdirigenten gesellten sich noch Generalmusikdirektor Steinbach (Cöln) und Conrad Hausburg (Königsberg i. Pr.). Das Orchester war zusammengesetzt aus dem der Königsberger Stadthalle, des Breslauer Orchestervereins, aus Mitgliedern der Königlichen Kapelle und des Philharmonischen Orchesters in Berlin, der Kapelle des Infanterie-Regiments Herzog Karl von Mecklenburg-Strelitz No. 43, nebst hiesigen und auswärtigen Künstlern. Der Chor bestand aus dem Akademischen Gesangverein, dem Königsberger a cappella-Chor, dem Lehrergesangverein, Verein der Liederfreunde, Melodia, Musikalische Akademie, Philharmonischen Chor, Königsberger Sängerverein, Singakademie und dem Staatseisenbahngesangverein. Als Solisten hatte man gewonnen Prof. Hugo Becker, Cello; Arthur van Eweyk, Bass; Kammersängerin Gertrude Förstel, Sopran; Frau Anna Hopf-Geidel, Harfe; Königl. Kammersängerin Anna Kaempfert, Sopran; Prof. Karl Klingler, Violine; Kammermusiker Robert Könecke, Bratsche; Kgl. Preuss. Kammervirtuos Otto Lüdemann, Cello; Maria Philippi, Alt; Prof. Emil Prill, Flöte; Kgl. Preuss. Kammermusiker Max Saal, Harfe; Artur Schnabel, Klavier; Kammersänger Felix Senius, Tenor; Henry Wormsbächer, Tenor. Orgelbegleitung Ernst Beyer, Organist an der Tragheimer Kirche und Frau Berta Brandt, Harmonium und Cembalo.

Das erste Konzert brachte Stücke aus Mozarts Oper „Idomeneo" für Orchester, Soli und Chor. Das Werk entstammt der jüngeren Schaffenszeit, bedeutet einen Wendepunkt, da Mozart hier schon sein Allereigenstes gibt, auch lebendige, spannende Dramatik. Brahms steuerte zuerst sein Konzert für Violine und Cello op. 102 bei (Klingler und Becker). Sehr schwierig für Solisten und Orchester, aber ebenso wertvoll und interessant in Erfindung und thematischer Arbeit. Hierauf folgte Brahms' 1. Sinfonie, ein gewaltiges Werk, von dem aus man berechtigterweise Parallelen zieht zu Beethovens Sinfonie gleicher Tonart. Steinbach dirigierte; er ist speziell Brahms-Dirigent, ein genialer Virtuose seines Faches.

Das zweite Konzert begann mit Paul Scheinpflugs „Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare", mit Benutzung einer alt-englischen Melodie aus dem 16. Jahrhundert. Der Komponist dirigierte selbst, auch die beiden folgenden Stücke. Scheinpflug beabsichtigte, scheint's, nicht streng die übliche Form eines ersten Sonatensatzes mit Durcharbeitung der Themen innezuhalten. Er gibt kaleidoskopisch Personen- und Situationsschilderungen mehr oder minder komischen Gepräges. Er entwickelt eine grosse Musterkarte teils recht überraschender Klangkombinationen, versteht sich auf den Effekt, ermangelt nicht der Originalität und instrumentiert brillant. In Beethovens Triple-Konzert für Klavier, Violine und Cello mit Orchester hatte man Artur Schnabel, Karl Klingler und Hugo Becker als Solisten vereint. Ich nenne das Raffinerie

Man stelle sich den Eindruck vor bei der aussergewöhnlichen Art dieses Meisterwerkes und der Vortrefflichkeit dieser Solisten —! — Und nun Richard Strauss' Sinfonia domestica! Das war tatsächlich nicht nur für „grosses Orchester", sondern sogar für vergrössertes; denn teilweise hatte die Kinderstube die Lieferung übernommen. Da hörte ich einige Instrumente, deren Namen ich leider nicht angeben kann. Das schnarrte und rasselte und knarrte und schnurrte . . . ganz schnurrig.

Prof. Max Brode nahm Webers Euryanthen-Ouvertüre recht temperamentvoll. Dann leitete er F. Pönitz' „Vineta"-Fantasie. Frau Anna Hopf-Geidel und Max Saal spielten den umfangreichen Harfenpart mit Virtuosität und eindrucksvoller Delikatesse. Das Werk selbst ist eine Art besseres Salonstück, nicht schwer verständlich, effektvoll, balladenartig in der Diktion, wie es ja doch sein muss. Der Komponist hat den richtigen Ton getroffen. Die Katastrophe, den Untergang der Stadt, schildert er angemessen ohne Aufwand aussergewöhnlicher Mittel und Effekte. Dann spielte Artur Schnabel Webers bekanntes Konzertstück op. 79 F moll. Zu Anfang schien er mir im Tempo etwas zu zögern — im larghetto affetuoso. Dagegen dann im allegro passionato entwickelte er ein rasendes Zeitmass und hierin eine fabelhaft virtuose Technik. Das glissando fuhr dahin wie ein Blitz. Prof. Brode als Dirigent löste seine hier besonders schwierige Aufgabe als altbewährter Fachmann. Den Schluss des Abends bildete Beethovens Sinfonie C moll, deren Vorführung Brode und dem Orchester alle Ehre machte.

Das dritte Konzert war eine Art Kammermusik- und teilweise Solistenabend im Prunksaale der Stadthalle. Diesen grossen Raum durfte man diesmal, nachdem man in diesen Tagen an die Riesendimension der Festhalle im Tiergarten sich einigermassen gewöhnt hatte, als für intimere musikalische Darbietungen geeignet halten wegen des vorteilhaften Einflusses auf die Akustik durch die fast vollständige Füllung mit Hörern. Man hatte tatsächlich den Eindruck, sich näher gerückt und entre nous zu sein, was sonst merkwürdigerweise hier nicht der Fall ist. Was doch die Gewöhnung nur einiger Tage schon macht —! Artur Schnabel (Klavier), Karl Klingler (Violine), Robert Könecke (Bratsche) und Otto Lüdemann (Cello) spielten das Klavierquartett Es dur op. 5 von Louis Prinz von Preussen (1772—1806). Es ist zu bewundern, dass es erst der Neuzeit vorbehalten blieb, dieses bisher nie recht gewürdigte Werk an das Tageslicht zu ziehen! Der Komponist war nicht nur ein gediegener Musiker, sondern auch eine feinfühlende Seele, von reichem, schönem, gemütvollem Innenleben — das verrät der blühende Stil, die Melodik, die Themenverwertung, die ganze Konstruktion des Opus'. Fräulein Gertrude Förstel sang nun echt dramatisch mit schöner Tongebung ihres herrlichen Soprans Mozarts Recitativ Bella mia fiamma und Arie Resta oh cara mit Orchester (Dirigent Prof. Brode). Ihre Partner bei dem nun folgenden Mozartschen Terzett Mi lagnerò tacendo waren Frau Anna Kaempfert (Sopran — die leider diesmal kein Solo sang) und Artur van Eweyk (Bass). Das Aussergewöhnliche und Interessante hierbei war die Begleitung durch zwei Klarinetten und Bassethorn. In einer J. S. Bachschen Suite No. 6 D dur zeigte sich Otto Lüdemann als Cellovirtuos. Zu begleiten hatte er sich selbst durch Terzen etc. und Akkord-Arpeggien, was dem Total-Solisten die sonstige Technik des fast ununterbrochenen Passagenwerkes noch mehr erschwert. Die sieben Nummern des Werkes wären, zumal bei der tropischen Saalhitze, doch etwas zu länglich gewesen, wenn nicht Lüdemann durch die besonders interessante, virtuos gegebene Gavotte I Allegro das Opus gewissermassen halbiert, neuen Abwechslungs-Impuls den nun stärker applaudierenden Hörern zum Hören suggeriert hätte. Nach einer Pause, in der das Thermometer erfrischend sank, wartete der Königsberger a cappella-Chor unter Conrad Hausburgs Leitung mit vier Brahms-Gesängen auf (Waldesnacht, Von alten Liebesliedern, Es geht ein Wehen und der Falke). Das war unbeschreiblich schön! Eine grössere Anzahl tonreicher Frauen- und Männerstimmen, saubere Intonation, auf das peinlichste verständnisvoll abgemessener Stärkegrad dem beabsichtigten Effekt der Stimmführung gemäss (obendrein bei Meister Brahms!), deutliche Aussprache, textgemässer Vortrag — alle nur denkbaren Vorzüge: Und dieser Chor sollte nun aufhören zu bestehen, wie es seit Monaten heisst —? Das kann und darf nicht sein! Diese Missionsarbeit, durch solch herrlichen, edlen Gesang die Menschen alles Gute, Schöne, Wahre ahnen, reine Himmelsluft atmen zu lassen, dort nicht bei Seite gelegt werden! Arthur van Eweyk sang Rezitativ und Arie von Mozart. Sein „Bass" geht vernehmlich tiefer als bis as; es ist ein tonreicher, angenehmer Bariton mit Basstimbre. In einem komischen Duett Mozarts gesellte sich dem Genannten Fräulein Gertrude Förstel zu. Diese harmlose Bass-Werbung „Nun, liebes Weibchen, ziehst

mit mir" nebst dem „bezauberten" stereotypen Sopran-„Miau" als einzige Antwort ist wohl nur als eine kleine Mozartstudie aufzufassen. Den Schluss bildete J. S. Bachs Fünftes Brandenburgisches Konzert (Ddur), an dem sich nächst dem Orchester als Solisten Artur Schnabel (Klavier), Emil Prill (Flöte) und Karl Klingler (Violine) beteiligten. Frau Berta Brandt spielte den Cembalopart auf einem zweiten Klavier. In diesem für Solisten und Orchester fast gleich sehr schwierigen Opus ist das Klavier besonders reich bedacht. Es gelang alles vortrefflich und stand so sicher und fest da, wie im Marmor gemeisselt. Der Abend hatte eine abwechslungsreiche Vortragsreihe gebracht und eine angenehm-behagliche, beifallsfreudige Atmosphäre geschaffen.

Das vierte Konzert war J. S. Bachs Hmoll-Messe gewidmet. Als Meister am Dirigentenpult waltete Siegfried Ochs. Über das Werk selbst ist soviel zu sagen — immer noch Unzureichendes, dass ich es kaum wage, auf Einzelheiten einzugehen. Der ernste Stil, selbst in den freudigeren Linien heilsgläubiger Zuversicht, Hoffnung und Gewissheit; die Töne stillerer Anbetung und ausbrechenden Lobes- und Preisesjubels; das Sündenbekenntnis mit dem schliesslich doch wiederkehrenden Verlangen und Erbarmen . . . und dies alles eingegossen in hervorklingend aus symbolisch begrenzter Form musikalischer Gesetzlichkeit, welche in fordenderndem Gebot und gewährender Gnade vorgeschriebene, undurchbrechbare Pfade wandelt . . . wer kann sie schildern, wer kann ihnen folgen mit kühlem Verstehen, wenn der mächtige Eindruck ihn in den Strom hineinzieht, mit fortreisst zu erschütterter Passivität persönlichen Erlebens —?! Ausser den bereits genannten Solisten wirkten in der Messe mit die Herren Sauerzweig-Magdeburg (Oboe d'amore), Eichler-Kiel (Oboe d'amore), Werle-Köln (1. hohe D-Trompete), Herold-Frankfurt a. M. (2. hohe D-Trompete) und Schumann-Berlin (Corno da caccia).

Pflege Bachscher Kunst in Schlesien

Nachdem im Jahre 1912 eines der Bachfeste in Breslau stattgefunden hat und die Brieger Singakademie im vergangenen März die Hmoll-Messe zu Gehör brachte, kam als dritte grosse Bachaufführung die Matthäus-Passion in Kattowitz am 27. April. Das sind erfreuliche Zeichen für die Verbreitung und Pflege Bachscher Kunst im Osten Deutschlands — umsomehr erfreulich als die Kattowitzer Aufführung eine Veranstaltung im grössten Stile war und die Kattowitzer allen Grund haben, auf den Ausgang stolz zu sein. Es war eine Leistung, die an sorgfältiger Vorbereitung, glänzender Ausführung und überhaupt an grossem Zuge so wenig zu wünschen übrig liess, dass sie sich vor jedem, auch vor dem verwöhntesten Grossstadtpublikum hätte hören lassen können. Das beweist auch die Tatsache, dass, obwohl die Aufführung sehr lang dauerte, — es wurde nur eine zehn Minuten lange Pause zwischen beiden Teilen und an bedeutenden Strichen nur einige im zweiten Teil gemacht — das Interesse der Zuhörer bis zum letzten Augenblick rege blieb.

Das grösste Verdienst an dem Erfolg gebührt dem Dirigenten, dem Kgl. Musikdirektor G. v. Lüpke. Was er mit seinem Chor erreichte, war der grössten Hochachtung wert. Es war ein seltenes Beispiel von Chortechnik, und man braucht nicht mit jedem einzelnen Punkt seiner Interpretation einverstanden zu sein, um die hervorragenden musikalischen Qualitäten und Fähigkeiten des Herrn v. Lüpke ohne Einschränkung anzuerkennen. Rhythmische Massenwirkungen erstrebte der Dirigent und erreichte sie auch, manchmal mit geradezu überwältigender Macht. Dass er zu diesem Zwecke die Tempi der Turba-Chöre sehr schnell nahm, ist wohl leicht verständlich. Zuweilen schien mir aber der musikalische Ausdruck darunter zu leiden. Dasselbe trifft bei den Chorälen zu. Im allgemeinen hat der Dirigent mit seinem Vortrag der Passion einen glücklichen Mittelweg eingeschlagen zwischen der Auffassung, die das ganze Werk als absolut enthaltsame, leidenschaftslose „Kirchenmusik" vorführt, und derjenigen die ein nach allen Richtungen hin raffiniert ausgearbeitetes hochdramatisches Konzertstück daraus macht. Nur, glaube ich, hätte in den Chorälen das Konzertmässige noch mehr vor dem Kirchenmässigen zurücktreten dürfen.

Ebenso hervorragend wie die Chöre waren die solistischen Leistungen. Es ist fast unnötig über Johannes Messchaerts Christus ein Wort zu sagen. Wer ihn einmal gehört hat, weiss wie sich bei diesem Künstler eine von Natur aus schöne Stimme, durch eine unvergleichliche Technik regiert, mit einem so feinem musikalischen Gefühl und Intellekt verbindet, dass die gerade bei einer Bachschen Passion erforderliche Verinnerlichung der Musik sehr nahe an das Ideal gebracht wird. Wenn auch nicht auf derselben Höhe, so war doch Herr Paul Schmedes ein äusserst sympathischer Evangelist. Leider hatte er bei der Aufführung sehr schwer mit der unangenehmen hohen Lage der Partie zu kämpfen. Herrn Schmedes Stimme ist etwas männlicher, robuster als die meisten Evangelisten-Tenöre und er bemühte sich in anerkennenswerter Weise das dauernde Falsettieren zu vermeiden. Frau Stronck-Kappel ist von den Bachfesten her bekannt. Ihre reine klare Sopranstimme und ihre schlichte Art zu singen eignen sich vorzüglich zum Bachstil. Ihr stand Frl. Emmi Leisner mit ihrem prachtvollen sympathischen Alt als ebenbürtige Partnerin zur Stelle. Herr Erwin Hey sang den Judas ein wenig zu realistisch rauh und mit nicht ganz einwandfreier Vokalisation, dafür aber das Arioso: „Am Abend, da es kühle ward" um so schöner. Mit den Worten des Petrus fand sich Herr Olof Nissen gut ab. An der Orgel sass Herr Oberorganist Burkert aus Breslau und stilvoll begleitete der Veteran-Evangelist, Herr Kammersänger Dierich, die Rezitative am Klavier. Tonschön und ausdrucksvoll spielte Herr Arthur Brandenburg die Violinsoli, allerdings mit einer nicht bachischen Ausführung der Vorschläge in der Arie „Erbarme dich". Als Orchester waren die Breslauer Philharmoniker tätig.

Prof. Dr. Otto Kinkeldey

Rundschau

Noten am Rande

Bekanntlich war **Richard Wagner** ein Augenblicksmensch, der in Momenten künstlerisch hochgehender Erregung weder mit Worten noch mit Taten zurückhielt, um seinen Gefühlen Ausdruck zu geben. Prof. Bachrich-Wien erzählt eine hübsche Episode von der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses. Ein Teil des Wiener Hofopernorchesters hatte eine Einladung erhalten und wurde vom Festkomitee am Bayreuther Bahnhof empfangen. Der nächste Morgen versammelte alle Musiker auf dem Hügel, auf dem sich jetzt das dem Bühnenweihfestspiel gewidmete Theater erhebt. Punkt 10 Uhr früh erschien Richard Wagner mit seinem Stabe. Als er den Hügel erklommen hatte, schwenkte er in seiner lebhaften Weise den Hut und rief freudig erregt: „Wo sind meine Wiener?" Mit jugendlicher Behendigkeit lief er dann auf sie zu, und da Bachrich zufällig in der ersten Reihe stand, erblickte er ihn zuerst. Er nahm ihn ohne weiteres in seine Arme, presste ihn an sich und drückte einen schallenden Kuss auf seine Lippen. „So wie der hier, seien Sie mir alle willkommen!" rief er dabei und drückte dann allen der Reihe nach die Hände. — Ein andermal sollte Albert Niemann von ihm mit einer kräftigen Umarmung bedacht werden, bei der es auch nicht ohne Kuss abging. Bei den Proben zur Walküre in dem Festspielhause hatte Fräulein Scheffsky die Sieglinde zu singen, die in der Durchführung ihrer Rolle etwas zurückhaltend war. Als die bekannten Textworte „Wehre dem Kuss des verworfenen Weibes nicht" an die Reihe kamen, musste sich Sieglinde dem Siegmund mit besonderer Inbrunst an den Hals werfen. Die Sängerin war auch hierbei nach Ansicht Wagners zu zaghaft und nicht feurig genug. Es zuckte ihn in allen Gliedern und ehe es sich Siegmund-Niemann versah, hing der kleine Wagner an seinem Halse. Der Anlauf und Schwung, mit dem dies geschah, war so gewaltig, dass der Recke bedenklich ins Wanken geriet, was allgemeine Heiterkeit auslöste. Als er dann Siegmund losgelassen hatte, meinte er launig: „Ja zuviel Feuer entwickeln die Frauenzimmer hierbei nicht gerne, sie denken, sie kriegen dann keinen Mann."

Wagner und der Dresdner Maiaufstand. Der Frankf. Ztg. wird aus Dresden geschrieben: Die Vorbereitungen zur Feier des 100. Geburtstages Richard Wagners haben auch einem weniger bekannten Abschnitt seines Lebens, nämlich der Beteiligung des Komponisten an dem blutigen Maiaufstande

in Dresden, neues Interesse verliehen. Über diese Beteiligung fliessen die Quellen sehr spärlich. Wagner hat im späteren Jahren selten über sie gesprochen. Nach einer unverbürgten Mitteilung soll er unmittelbar nach dem ersten blutigen Zusammenstoss zwischen Volk und Militär, bei dem Angriff auf dass Zeughaus am 3. Mai, die Sturmglocken mit gezogen haben, die vereint mit dem Generalmarsch die Kommunalgarde zusammenriefen. Unmittelbar darauf baute das Volk in den Dresdner Strassen die ersten Barrikaden. Ob sich der temperamentvolle königliche Kapellmeister gleich Gottfried Semper an ihrer Errichtung beteiligte, ist nicht festgestellt, aber nach mündlicher Überlieferung gehörte er zu den regsamsten Teilnehmern des Aufstandes und war er vor dessen Ausbruch ein hitziger Klubredner. Auch das Dresdner Stadtgericht rechnete ihn zu den „besonders gefährlichen Individuen", die es steckbrieflich verfolgte. Noch Jahre nach der Niederwerfung des Aufstandes machte sich in Dresden der Hass aller Gutgesinnten gegen den revolutionären Ex-Hofkapellmeister bemerkbar. Trotz dieser Eigenschaft scheint sich Wagner in den politischen Klubs und Vereinen mit einer Rückhaltlosigkeit ausgesprochen zu haben, die sich nur aus dem Geist der aufgeregten Zeit erklären lässt. Auf Wagner als revolutionären Redner bezieht sich augenscheinlich eine Stelle in dem jetzt völlig vergessenen und selten gewordenen Jahrbuch „Freie Gaben für Herz und Gemüt", das im Anfange der fünfziger Jahre zum besten der Dresdener Taubstummenanstalt von deren Direktor Jenke herausgegeben wurde. Im Jahrgang 1855 findet sich eine byzantinisch geschriebene Abhandlung über Friedrich August II. von Sachsen von Dr. Schäfer, der sich darüber aufregt, dass „Leute, die des Königs Brot essen", gegen diesen in den Vereinen redeten. Der Verfasser bezeichnet dabei ausdrücklich den Kapellmeister Wagner als einen Menschen, der „in seiner übersprudelnden Genialität aus Gnade und Barmherzigkeit den König wenigstens noch zum Präsidenten der neuen projektierten sächsischen Republik machen wollte".

Wagners Bleistiftskizze. Hierzu wird uns geschrieben: Im 20. Heft (15. Mai) Ihrer geschätzten „Neuen Zeitschrift für Musik" teilt Herr Dr. Edgar Istel Seite 279 eine Bleistiftskizze von R. Wagner mit und lässt die Frage offen, „was zwei nach dem Doppelstrich angehängte Takte bedeuten sollen." Bezüglich der Instrumentierung dieser zwei Takte dürfte folgende Lösung viel für sich haben: Erstes System 2 Klarinetten in B, zweites System 2 Fagotte, drittes System 2 Hörner in F. Die beiden Takte ständen also in Gmoll, wobei die Anordnung der Instrumente der gebräuchlichen Aufeinanderfolge in der Partituranlage entspräche. — Auf diese Lösung führte mich die Betrachtung der zweiten Stimme im zweiten System (2. Fagott meiner Deutung), die unverkennbaren Basscharakter zeigt.

Johannes Conze (Charlottenburg)

Kreuz und Quer

Baden-Baden. Kapellmeister August Scharrer, dessen Dmoll-Sinfonie „Per aspera ad astra" kürzlich im Verlage von Gebrüder Reinecke in Leipzig erschien, ist von Prof. Panzner eingeladen worden, seine Sinfonie im II. Abonnementskonzert am 25. Oktober d. J. in Düsseldorf zu dirigieren. Das Werk, das erst vor wenigen Wochen in Frankfurt am Main unter Max Kämpferts Leitung mit aussergewöhnlichem Erfolg zur Aufführung gelangte, scheint seinen Weg durch die Konzertsäle machen zu wollen. Bis jetzt steht schon eine ganze Reihe von Aufführungen fest, darunter in Bonn, Chicago, Davos, Dortmund, Düsseldorf, Frankfurt a. M, Görlitz, Karlsbad i. B., Leipzig, Nauheim, Nordhausen und Stuttgart, wo es Generalmusikdirektor Dr. Max von Schillings noch vor Weihnachten zur Aufführung bringen wird.

Berlin. Julius Einödshofer, dem bekannten Komponisten und Kapellmeister, der vor kurzem sein 25 jähriges Dirigenten-Jubiläum feierte, wurde der französische Orden „Merite national" verliehen.

— Professor Carl Flesch wurde vom König von Sachsen das Ritterkreuz des Albrechtsorden I. Klasse verliehen.

— Max Bruch ist zum Ehrenmitglied des Senats der Berliner Akademie der Künste gewählt worden. Bruch ist zurzeit der einzige, der der obersten preussischen Kunstbehörde als Ehrenmitglied angehört.

Bern. Eine Oper „Die Hoffnung auf Segen", von Charles Grelinger, Text nach dem Drama vom Hermann Heijermanns, ist in Bern zur Aufführung angenommen und wird in der nächsten Saison herauskommen.

Chicago. Andreas Dippel hat seine Stellung als Leiter der Chicago Opera Company niedergelegt; an seine Stelle ist Cleofonte Campanini getreten. Die Verbindung der Chicagoer Oper mit dem Metropolitan Opera House in New York wird in keiner Weise dadurch berührt.

Davos. Kapellmeister Franz Ingber hat die Dmoll-Sinfonie „Per aspera ad astra" von August Scharrer zu Aufführung angenommen.

Eisleben. Der Städtische Singverein gab am 6. Mai unter Leitung von Dr. H. Stephani ein Konzert mit neuzeitlichen Werken (Neff, Draeseke, Pfitzner, Stephani und Wolf-Ferrari); als Solisten wirken mit: die bekannte Leipziger Konzertsängerin Frau Rose Gärtner (Sopran) und Herr Bruno Bergmann aus Berlin (Baryton).

Kopenhagen. Der hiesige Dänische Richard Wagner-Verein veranstaltete eine wohlgelungene Wagner-Gedächtnisfeier in Anwesenheit des Königs. Den Prolog von Karl Gjellerup sprach Frau Gudda Behrend; die Festrede hielt Herr Dr. Will. Behrend.

Leipzig. Die hiesige Konzertsängerin und Gesanglehrerin Maria Schultz-Birch, die seit 2 Jahren Hausmusiken (Komponistenabende) in ihrer Wohnung gibt, hat diese Veranstaltungen in das Haus der Bibliothek Peters (I. Stock) verlegt, und widmet ihre nächste Musik (1. Juni vorm. 11 Uhr) dem Leipziger Tonsetzer Friedrich Martin.

— Eugen Lindner, der am Leipziger Konservatorium für Musik als Gesanglehrer tätige Komponist, wurde zum Professor ernannt. Lindner hat die Opern „Ramiro", „Der Meisterdieb" u. a. geschrieben.

London. In einem Londoner Blatt schreibt der Kehlkopf-Spezialist Dr. William Lloyd: „Ich habe in den letzten Tagen Carusos Kehlkopf mehrfach untersucht, und je öfter ich seine Stimmwerkzeuge betrachte, desto mehr komme ich zu der Überzeugung, dass er in dem technischen Bau seines Kehlkopfes, also sozusagen als Gesangsmechanismus, auch unter Tenören einen einzigartigen Fall darstellt. Ein glücklicher Zufall hat es mir ermöglicht, eine Anzahl der bekanntesten Tenöre zu behandeln, und ich kann daher mit einiger Fachkenntnis erklären, wodurch sich Caruso von andern Sängern unterscheidet. Das erste, was einem bei einer genaueren Untersuchung überrascht, ist bei Caruso die übernormale Länge seines Tonkanals; die Distanz zwischen den Vorderzähnen und den Stimmbändern ist — um nur ein Beispiel herauszugreifen — zum mindesten $^1/_2$ Zoll grösser als bei anderen Tenören, die ich untersuchen konnte. Das ist eine wissenschaftliche Tatsache, die zum grossen Teil den Umfang und die Höhe seiner Stimme erklären kann. Ein zweiter Punkt ist die ausserordentliche Länge seiner Stimmbänder, die zum wenigsten $^1/_8$ Zoll länger sind als die Stimmbänder anderer von mir untersuchter Sänger. Für die Qualität des erzeugten Tones ist die Qualität des Materials entscheidend, aus dem sich der Hintergrund der Kehle, die Nase und die Gaumenhöhlungen zusammensetzen; sie sind für den Sänger so wichtig wie die Sonderheiten des Holzes für den Klang einer Stradivarius-Geige. Nun haben die Knochen Carusos eine stärkere Resonanz als die anderer Leute. Klopft man ihm z. B. mit dem Zeigefinger stark auf die Knöchel, so entsteht ein höherer und stärker resonierender Ton als beim Durchschnittsmenschen. Dazu tritt bei Caruso noch eine weitere physiologische Eigentümlichkeit, die ihm als Gesangsmechanismus zustatten kommt: der aussergewöhnliche Brustumfang und die Kraft der Lungenmuskeln. In diesen Tagen stand der bekannte Tenor in meinem Zimmer, den Rücken gegen die Wand gelehnt, und als er seine Lungen entleert hatte, schoben wir meinen grossen Steinway-Flügel dicht gegen seine Brust. Er holte tief Atem, und bei der Ausdehnung seines Brustkastens schob er den Flügel einige Zoll weit über den Teppich vor. Diese gewaltige Kraft erklärt seine Fähigkeit, eine Note 40 Sekunden und länger zu halten. Dann scheinen aber auch seine Stimmbänder mit einer aussergewöhnlichen Schwingfähigkeit begabt zu sein. Diese Erscheinung ist für Tenöre von grosser Wichtigkeit, denn je höher der Ton ist, um so schneller müssen bekanntlich die Schwingungen der Stimmbänder sein. Der Umstand, dass Caruso ausser dem Tonregister des Tenors noch über den Tonumfang und die Tonfülle des Basses verfügt, erklärt sich meiner Meinung nach durch seinen Kehldeckel. Dies kleine Organ, das man im allgemeinen nur als eine Sicherheitsvorrichtung ansieht, das die Luftröhre vor dem Eindringen von Speisen schützt, spielt nach meiner Überzeugung bei der Entstehung der Stimme eine wichtige Rolle. Nun zeigt der Kehldeckel Carusos an der Basis jene grosse Dicke und Weite, die man bei Bässen und Baritons beobachtet, während trotzdem das obere Drittel ganz ungewöhn-

lich zart und fein ist, so dass das ganze Organ daher die Rolle eines einzigartigen Schallbrettes spielt."

Mailand. Wie man der „Deutschen Korrespondenz" schreibt, wird die nächste Saison in der Skala am 1. Oktober beginnen und sieben Monate dauern. Die Spielzeit erhält durch die Gedenkfeiern für Wagner und Verdi erhöhte Bedeutung. Die Verdischen Opern werden im Herbst aufgeführt; es kommen drei oder vier Werke in Frage. Ausser dem „Requiem" wird vor allen „Falstaff gegeben. Nach dem Verdi-Zyklus, etwa Mitte November, wird Mascagnis neue Oper „Parisina" an die Reihe kommen, und zwar unter Leitung des Komponisten. Gesichert ist die Aufführung des „Parsifal", die wahrscheinlich bereits am 1. Januar 1914 stattfindet.

München. Die Generalintendanz des Münchner Hoftheaters hat die Errichtung einer Chorschule beschlossen. — Das neue Männerchorwerk „Der Siegesbote (die Leipziger Schlacht 1813) von Th. Podbertsky hatte bei seiner Uraufführung in München dank der kraftvollen und hinreissenden Vertonung der Arndtschen Dichtung einen bedeutenden Erfolg.

Posen. Der Verband der Deutschen Musiklehrerinnen (Sektion des Allg. Dtsch. Lehrerinnenvereins) hielt zu Pfingsten in Posen im Gebäude der Kgl. Akademie seine 9. Generalversammlung ab. Aus dem Vorstandsbericht, den die 2. Vorsitzende Frl v. Königsthal-Nürnberg gab, liess sich ein erfreuliches Anwachsen des Verbandes ersehen; er hat sich in der letzten 2jährigen Geschäftsperiode um 4 Orts-Gruppen und 300 Mitglieder vermehrt. Die ausgebreitete Stellenvermittelung, von Frau Burghausen-Leubuscher-Berlin geleitet, hat nicht alle Nachfragen befriedigen können; trotzdem der Beruf überfüllt ist, macht sich ein Mangel bemerkbar an gut vorgebildeten jungen Musiklehrerinnen, die bereit sind, in einer kleineren Stadt mit bescheidenem Einkommen anzufangen; einige recht gute Auslandstellen konnten angemessen besetzt werden, aussichtsvoll erscheint für die nächste Zukunft der Beruf der Schulgesanglehrerin mit staatlicher Prüfung. Der Bericht über die Tätigkeit der Ortsgruppen (Frl. Martha Baldauf-Plauen i. V.) zeigt, dass in den 44 „Musikgruppen", die zusammen 3578 Mitglieder, davon 2221 ordentliche, umfassen, auf allen Fachgebieten tüchtig gearbeitet worden ist; musikwissenschaftliche Vorträge wechselten mit Diskussionen, die im letzten Jahre sich besonders häufig mit der staatlichen Pensionsversicherung befassten, Schüleraufführungen, gesellige Veranstaltungen fanden statt; besonders erwähnenswert sind die Fortbildungskurse der Gruppen Hamburg, Hannover, Plauen; Berlin hat ein eigenes Seminar zur Ausbildung von Musiklehrerinnen. Das Monatsblatt (bisherige Schriftleitung Maria Leo-Berlin), das ausschliesslich für die Mitglieder erscheinende Vereinsorgan, hat sich beträchtlich erweitern können; die Rubrik „Meinungsaustausch" ist besonders stark benutzt worden und hat zur Klärung verschiedener Fragen inbetreff der Organisation und der schwebenden Versicherung beigetragen. Der 2. Sitzungstag brachte die Berichte der Kommissionen mit anschliessendem Beratungen. Die Auskunftstelle für Altersfürsorge (Frl. Martha Baldauf-Plauen) hat die Mitglieder mit praktischen Formularen für die neue Versicherung und mit gutem Rat versorgt; trotz der Feststellung, dass in den meisten Orten Schwierigkeiten sich nicht ergeben haben, herrscht vereinzelt noch grosse Besorgnis, dass das Publikum sich dem Musikschulen usw. zuwenden wird, die vom Schüler den Beitrag zur Versicherung nicht direkt zu erheben brauchen. Über die Zulassung der Allg. Dtsch. Pensionsanstalt, die nach Meinung einiger Gruppen vorteilhafter für die Lehrerinnen wäre, steht noch nichts fest. Am notwendigsten erscheint eine vernünftige Aufklärung des Publikums über die neuen Gesetzesbestimmungen. Über die Werbetätigkeit berichtet Frl. Ax-Siegen. Neu aufgenommen wurden Prüfungsordnungen für Kunstgesang und Violine, während die Aufstellung einer solchen für Theorie als Hauptfach in Angriff genommen werden soll. Prüfungen für das Klavierfach haben bereits stattgefunden. Von den eingelaufenen Original-Entwürfen verschiedener Künstlerinnen für ein Verbandsdiplom wurde eins gewählt. Das Verbandsthema „Die Frau in der Musik" wurde in öffentlicher Sitzung von Frau Klein-Lipinski-Tilsit und Frl. Martha Baldauf-Plauen behandelt. Erstere zeigte in geistvoller Weise den Wesensunterschied zwischen Mann und Frau auf musikalischem Gebiete auf, der die Frau in erster Linie für die reproduktive und pädagogische Arbeit bestimmt; Frl. Baldauf steuerte statistische Mitteilungen aus alter und neuer Zeit bei. Die Beratung der Anträge brachte eine Reihe wichtiger Beschlüsse: Die Mitglieder sollen verpflichtet werden, nicht durch Empfehlung unfertiger Schüler das Musiklehrerproletariat zu vergrössern. In allen Gruppen sollen Auskunftsstellen für musikstudierende Frauen eingerichtet werden, um eine uneigennützige und sachgemässe Berufsberatung in die Wege zu leiten; die bereits seit einigen Jahren bestehende Auskunftsstelle in Berlin (Pallasstr. 12) soll Zentrale hierfür werden. An das Ministerium soll eine Eingabe gerichtet werden, die die Öffnung des Kgl. Akad. Instituts für Kirchenmusik auch für Frauen erbittet. Der Verband wird sich an die Musikerkammer und an den Bund Deutscher Frauenvereine anschliessen. Die Vorstandswahl ergab als 1. Vorsitzende Frl. Hedwig Ribbeck-Berlin, für die anderen Ämter Frl. Emilie Müller-Flügger-Hamburg, Frl. Martha Baldauf-Plauen, Frl. Agnes Ax-Siegen und Frl. Mathilde Weber-Darmstadt. Frl. Henkel wurde einstimmig zur Ehrenvorsitzenden des Verbandes ernannt. Die Geschäftsstelle des Verbandes befindet sich von jetzt ab in Berlin W. 9, Potsdamerstr. 124.

Regensburg. Hier veranstaltete am 28. April 1913 zur 9. Tagung des bayr. evang. Kirchengesangvereins und zur Feier des 25jährigen Jubiläums des evangelischen Kirchenchors der letztere eine trefflich gelungene Aufführung von Dräseke's Christus III. Teil: Tod und Sieg des Herrn. Das Werk machte auf die etwa 2000 Zuhörer in dem vornehmen Raum der Dreieinigkeitskirche einen tiefen Eindruck. Die gelungene Wiedergabe (Direktion: Karl Zeiger) hat gewiss dazu beigetragen, dem wundervollen Vermächtnis des Meisters auch im Süden Bahn zu brechen. Die Solopartien lagen in den bewährten Händen von Frau Julie Rahm-Rennebaum (Alt), Frau Elsa Schjelderup (Sopran) und Frl. Doris Walde (Sopran) aus Dresden, Herren Breidinger (Frankfurt a. M., Tenor) und Strathmann (Bass, Weimar). Hat man sonst dem Werk zuviel orchestrale Enthaltsamkeit nachgesagt, so erzeugte im Gotteshause gerade die massvolle Entfaltung instrumentaler Mittel eine erhabene Grösse und weihevolle Majestät des Gesamteindrucks.

Wien. Der Gustav Mahler-Preis, die Zinsen aus der nach dem Tode Mahlers errichteten Stiftung, die gegenwärtig 55 000 Kronen beträgt, wurde dem Komponisten Arnold Schönberg verliehen.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 31. Mai 1913, Nachm. 1/2 2 Uhr:

S. Karg-Elert: op. 73. Chaconne, Tripelfuge und Choral für Orgel. H. v. Herzogenberg: „Das ist mir lieb." A. Bruckner: 2 Graduale: Christus factus est locus iste. Das Orgelvorspiel beginnt 1/4 2 Uhr.

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma F. E. C. Leuckart in Leipzig bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

Die nächste Nummer erscheint am 5. Juni; Inserate müssen bis spätestens Montag den 2. Juni eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 23

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 5. Juni 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Richard Wagner und Jacob Grimm

Von **Artur Prüfer**

„Will man mit einem Namen bezeichnen, was seit dem Erlöschen unserer grossen Dichterperiode dem deutschen Geiste zu Ehre und Trost erwachsen ist, so ist nur der Name Jacob Grimm zu nennen".
Richard Wagner

Zu Beginn des „Wagner-Kultur" betitelten Anhanges des ersten Bandes seiner gehaltvollen, dreibändigen Wagneriana oder „Richard Wagner-Credo", S. 427 ff. stellt Arthur Seidl einen wohlgelungenen Versuch an, „seiner kleinen Irmingard" Wagners Lohengrin als ein „Märchen für Kinder" zu erzählen, einen Versuch, „wie er wohl auch noch auf andere Dramen des Meisters Anwendung finden könnte." Letztere so beherzigenswerte Anregung des verehrten Verfassers und liebevollen Vaters hat meines Wissens in der Literatur leider keinen Widerhall gefunden. Nur von dem feinsinnigen Bayreuther „Gralsritter" Hans von Wolzogen sind in den Bayreuther Blättern (Jahrgang 1901, Abdruck in der Aufsatzsammlung „Von deutscher Kunst", Berlin 1906, Verlag von C. A. Schwetschke und Sohn) die Märchenzüge im „Ring" auf ihren Zusammenhang zwischen Mythos und Märchen hin anziehend beleuchtet worden. Neuerdings hat Leopold von Schroeder in seinem Werke „Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth"*), nach Wolzogens Vorgang, diesen Zusammenhang in Beziehung auf Tristan und Isolde untersucht, sofern er S. 227 ff. auf die merkwürdigen Varianten eingeht, die die Brüder Grimm in den Anmerkungen zu ihren Märchensammlungen zu dem Märchen von den zwei Brüdern mitgeteilt haben. Auch Heinrich von Stein (Vorlesungen über Ästethik Stuttgart 1897, Cotta) und Richard Fromme (R. Wagner, Leipzig 1912, Xenienverlag) deuten poesievoll das Märchen als „verklingenden" Mythos. Ob nun dort Vater Seidl seinem Töchterlein ein Wagnersches Drama in Märchengestalt umgewandelt wiedererzählt, oder hier das wundersame Anklingen des Märchens an die Kunstwerke des Ringes und des Tristan seinen wissenschaftlichen Nachweis gefunden hat: überall weht uns der Geist der Brüder Grimm daraus entgegen!

In diesem bedeutungsvollen Gedenkjahre 1913, der Hundertjahrfeier von Richard Wagners Geburt und der Leipziger Völkerschlacht, das uns am 20. September zugleich auch die 50. Wiederkehr von Jacob Grimms Todestag bringen wird, wollen wir darum Jacob Grimm ein Gedenkwort an dieser Stelle widmen, denn eng verknüpft sind die Begründer der germanistischen Wissenschaft, die vom unscheinbaren deutschen Märchen ausging, mit der Zeit unseres politischen Verfalles und nationalen Aufschwungs, eng verknüpft auch nicht minder mit dem nationalen Wirken eines Richard Wagner.

In den „Censuren"*) hat uns dieser bei Besprechung des W. H. Riehlschen „Neuen Novellenbuches" (im 8. Band von Wagners gesammelten Schriften und Dichtungen S. 205 ff.) eine ergreifende Würdigung des Wirkens Jacob Grimms und seines „treuen Bruders Wilhelm" hinterlassen:

„Eine Folge der traurigen Wendung, welche die Politik der grossen deutschen Fürsten nach dem Aufschwunge der Freiheitskriege zur Abwehr der Forderungen des wiedergeborenen deutschen Geistes nahm, gibt sich in dem seltsamen Fortleben einer Trümmerwelt aus jener Zeit zu erkennen, in welcher das eigentümliche deutsche Wesen in sehr deutlichen, der Entstellung aber immer mehr verfallenden Zügen dahinsiecht. Während Alles, was sich zur Öffentlichkeit und Macht drängt, immer mehr den Gesetzen einer durchaus undeutschen, allen deutschen Ernst, wie alle deutsche Heiterkeit zerstörenden Zivilisation sich unterwirft, treffen wir in der tiefsten Zurückgezogenheit des Privatlebens, in niederen Beamtungen ohne Protektion, namentlich aber in kleinen Universitätsstädten unmerklich verkommend, die oft sehr rührenden Zeugnisse für das stille, hoffnungslose Fortleben eines in seiner edleren Entfaltung gehemmten typischen Nationalgeistes an. Nach den Höhen der Gesellschaft zu jeder Aussicht auf Förderung, ja nur Anerkennung, beraubt, werden aus dieser Sphäre die Blicke fast einzig auf die niedere Region des nicht

*) München 1911, J. F. Schumanns Verlag.

*) C. F. Glasenapp, der Biograph Richards und Siegfried Wagners, betont im III. Bd., 1. Abteilung seines grossen Werkes: Das Leben Richard Wagners, S. 225. Anm., die Notwendigkeit einer Lektüre gerade dieser Schrift, als der reichhaltigsten und tiefsten Verdeutlichung des Wagnerschen nationalen Hauptgedankens, nächst dem grossen Sendschreiben „Deutsche Kunst und deutsche Politik" an sämtlichen höheren deutschen Bildungsanstalten (Abdruck in den ausgewählten Schriften über Staat und Kunst und Religion, Leipzig, E. W. Fritzsch, (C. F. W. Siegel Leipzig) von H. von Wolzogen S. 44).

minder verlassenen und ungeliebt, wie unliebend, unschön und dürftig dahinsiechenden Volkslebens gerichtet. Wir verdanken dieser Richtung, sobald in sie die ganze Inbrunst und Tiefgründigkeit des deutschen Geistes sich versenkt, die herrlichen, neu belebenden Ergebnisse der neueren deutschen Sprach-, Sagen- und Geschichtsforschung und will man mit einem Namen bezeichnen, was seit dem Erlöschen unserer grossen Dichterperiode dem deutschen Geiste zu Ehre und Trost erwachsen ist, so ist nur der Name Jacob Grimm zu nennen.

. . . „In diesen beiden Ehrwürdigen, Jacob Grimm, in dem uns der edelste Typus des deutschen Gelehrten vorliegt, und seinem treuen Bruder Wilhelm weht den Verständnisvollen der Wunderhauch des nun in die Tiefe seines wurzelhaften Geburtslebens entrückten, deutschen Geistes an . . . Tief rührt dabei die dem Leben zugewandte, kindliche Sanftmut und unschuldsvolle Milde dieser hochgewaltigen Helden einer Wissenschaft, welche ihnen erst ihre Entstehung selbst verdankte."

In Wagners ergreifender Bekenntnisschrift „Eine Mitteilung an meine Freunde"*) lesen wir: „Seit meiner Rückkehr aus Paris nach Deutschland (1842) hatte mein Lieblingsstudium das des deutschen Altertumes ausgemacht. Alle unsere Wünsche und heissen Triebe, die in Wahrheit uns in die Zukunft hinübertragen, suchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so für sie die Form zu finden, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen kann. In dem Streben, den Wünschen meines Herzens künstlerische Gestalt zu geben, und im Eifer, zu erforschen, was mich denn so unwiderstehlich zu dem urheimatlichen Sagenquell hinzog, gelangte ich Schritt für Schritt in das tiefere Altertum hinein, wo ich dann endlich zu meinem Entzücken, und zwar eben dort im höchsten Altertum, den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft (Siegfried) antreffen sollte. Meine Studien trugen mich so durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos. — Der grosse Zusammenhang aller echten Mythen, wie er mir durch mein Studium aufgegangen war, machte mich namentlich auch für die wundervollen Variationen hellsichtig, welche in diesem aufgedeckten Zusammenhange hervortreten — wie in den Sprachen durch Lautverschiebung aus demselben Worte zwei oft ganz verschieden dünkende Worte sich bilden."

Auch Jacob Grimm selbst erkannte das eigentliche Ziel, das seine Wissenschaft zu erreichen mitberufen ist, wenn er dem Drama die Aufgabe zuweist, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu vermitteln: „Die dramatische Poesie strebt, das Vergangene in die Empfindungsweise, gleichsam Sprache der Gegenwart umzusetzen, und ist, wo ihr das gelingt, in ihrer Wirkung unfehlbar: sie bezeichnet den Gipfel und die stärkste Kraft geistiger Ausbildung, welche von begünstigten Völkern errungen wird" (Kleinere Schriften II, S. 75, vgl. IV, S. 13).

Herrlich schildert Wagner auch in seiner grossen Selbstbiographie**) den geradezu bezaubernden Eindruck, den die Lektüre von Jacob Grimms „Deutscher Mythologie" auf die Phantasie des im Sommer 1843 zum Kurgebrauch in „Töplitz" weilenden Dichters ausgeübt hat: „Wer dieses Werk kennt, kann begreifen, wie sein ungemein reicher, von jeder Seite her angehäufter, und fast nur für den Forscher berechneter Inhalt auf mich, der ich überall nach bestimmten, deutlich sich ausdrückenden Gestalten verlangte, zunächst aufregend wirkte. Aus den dürftigsten Bruchstücken einer untergegangenen Welt, von welcher fast gar keine plastisch erkennbaren Denkmale übrig blieben, fand ich hier einen wirren Bau ausgeführt, der auf den ersten Anblick durchaus nur einem rauhen, von ärmlichem Gestrüpp durchflochtenen Geklüfte glich. Nach keiner Seite hin etwas fertiges, nur irgendwie einer architektonischen Linie gleichendes antreffend, fühlte ich mich oft versucht, die trostlose Mühe, hieraus mir etwas aufzubauen, aufzugeben. Und doch war ich durch wunderbaren Zauber festgebannt: die dürftigste Überlieferung sprach urheimatlich zu mir, und bald war mein ganzes Empfindungswesen von Vorstellungen eingenommen, welche sich immer deutlicher in mir zur Ahnung des Wiedergewinnes eines längst verlorenen, und stets wieder gesuchten Bewusstseins, gestalteten. Vor meiner Seele baute sich bald eine Welt von Gestalten auf, welche sich wiederum so unerwartet plastisch und urverwandt kenntlich zeigten, dass ich, als ich sie deutlich vor mir sah und ihre Sprache in mir hörte, endlich nicht begreifen konnte, woher gerade diese fast greifbare Vertrautheit und Sicherheit ihres Gebahrens kam. Ich kann den Erfolg hiervon auf meine innere Seelenstimmung nicht anders als mit einer vollständigen Neugeburt bezeichnen, und wie wir an den Kindern die berauschende Freude am jugendlichen ersten, neuen, blitzschnellen Erkennen mit Rührung bewundern, so strahlte mein eigener Blick vom Entzücken über ein ähnliches, wie durch Wunder mir ankommendes Erkennen einer Welt, in welcher ich bisher nur ahnungsvoll blind, wie das Kind im Mutterschosse, mich gefühlt hatte." (S. auch Brief Wagners an Gaillard, E. Kloss, „Briefe an Freunde" 30. Januar 1844.)

Und auf S. 408 des nämlichen Werkes berichtet der (1847) in der Vollendung des Lohengrin Begriffene, dass der trotz des Studiums der griechischen Tragiker, zumal des Äschylos, ferner des Aristophanes und der Platonischen Gespräche in der Verfolgung seines „ganz bestimmten Bildungszweckes" Unbeirrte, wiederum „zu den deutschen Altertümern" übergelenkt sei, „in welchen mir nun Jacob Grimm als ein immer vertrauter gewordener Führer wiederkehrte."

Welch wundervolle Ernte nun dieser reichen Aussaat regsten Fleisses folgte, davon legt ja gerade die Lohengrindichtung das bewunderungswürdigste Zeugnis ab. Nicht leicht dürfte ein Germanist von Fach auf dem Gebiete deutscher und ihm nächst verwandter Sagenforschung, deutscher Volksart und Eigentümlichkeit in Sprache, Sitten und Gebräuchen tiefere und eindringendere Studien gemacht haben, als der Dichter des „Tannhäuser" und des „Lohengrin".

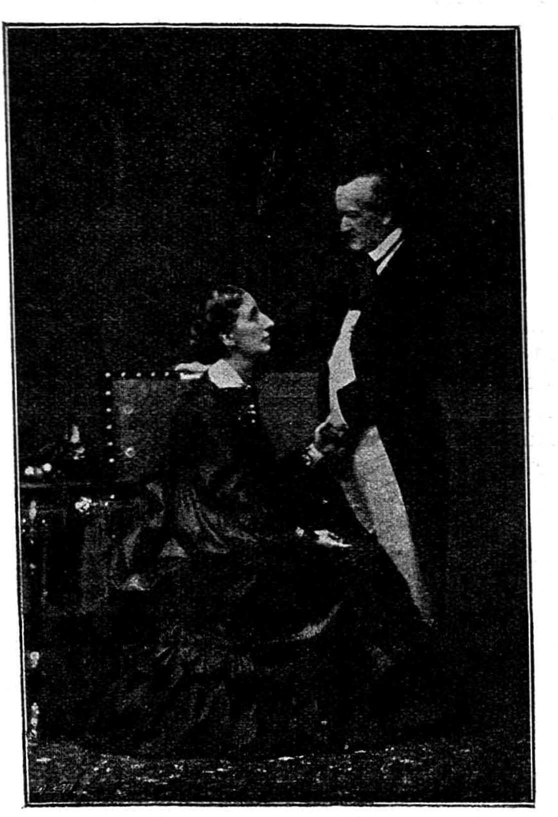
Auch mit den „Deutschen Sagen von Grimm" beschäftigte er sich zur Zeit jenes Sommeraufenthaltes in Töplitz. Aus ihnen entnahm er die Geschichten vom „Tannhäuser" und Hörselberg (Nr. 171 und 174) im ersten, die vom „Wartburger Krieg (Nr. 561) im zweiten Bande. Diese Sagen stehen bekanntlich ausser jedem Zusammenhange, deren Verbindung durch die Einführung Elisabeths

*) Gesammelte Schriften Bd. IV, auch in der Auswahl seiner Schriften, Leipzig, im Inselverlag und bei C. F. W. Siegel, herausgegeben und mit einem Vorwort und Anmerkungen versehen von H. St. Chamberlain (1910).

**) „Mein Leben" I S. 310/11.

ja die entscheidende dichterische Tat des Dramatikers Wagner ist. Wenn er im Vorwort seines Textbuches angibt, dass eigentlich die altgermanische Göttin Holda vom Christentum „in unterirdische Höhlen, in das Innere von Bergen, verwiesen ward" und später sogar ihr Name in den der Venus übergegangen sei, so schöpfte er diese Angabe aus der Grimmschen Mythologie, die im 31. Kapitel die geschichtliche Grundlage des „Mythus von Tannhäuser" entwickelt"*). In dem reichen tiefen Schachte von Jacob Grimmschen Schriften hat er jeden dieser Gänge Schritt für Schritt durchwandelt, und keine reiche Goldader altdeutschen Glaubens und Brauches, die frischsprudelnde Quelle der „deutschen Weistümer" mit inbegriffen, ist ihm entgangen. Von dieser tiefen und innigen Vertrautheit, z. B. mit den altdeutschen Gerichts- und Gefolgsbräuchen, legt die „Lohengrin-Dichtung" von ihrer ersten Szene bis zur letzten ein unverkennbares Zeugnis ab: ohne den tiefen Hintergrund eines umfassenden Wissens, hätten die Vorgänge der Handlung nicht in all ihren Einzelheiten mit so unmittelbar überzeugendem Leben erfüllt werden können."**)

Und Wagner selbst bezeugt uns dies in seiner Mitteilung an seine Freunde: „Um diese Gestalt (Lohengrin) ganz nach dem Eindrucke, den sie auf mich gemacht, künstlerisch mitzuteilen, verfuhr ich mit noch grösserer Treue, als beim Tannhäuser, in der Darstellung der historisch-sagenhaften Momente, durch die ein so ausserordentlicher Stoff einzig zu überzeugend wahrer Erscheinung an die Sinne kommen konnte. Dies bestimmte mich für die szenische Haltung und den sprachlichen Ausdruck in der Richtung, in welcher ich später zur Auffindung von Möglichkeiten geführt wurde, die mir in ihrer notwendigen Konsequenz allerdings eine gänzlich veränderte Stellung der Faktoren des bisherigen opernsprachlichen Ausdruckes zuweisen sollten." —



Richard und Cosima Wagner
Aus R. Batka: „Richard Wagner"

Es ist ein besonderes Verdienst Wolfgang Golthers, des ausgezeichneten Wagnerforschers, in einem Aufsatze „Der Lohengrin im Verhältnis zu den mittelalterlichen Kulturzuständen"***), im Anschluss an Wagners Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft"*) die wundervolle Tatsache der Erlösung der Wissenschaft ins Leben im Kunstwerk im Lohengrin bestätigt zu haben. Einen wertvollen Beitrag zu der noch ungeschriebenen Untersuchung „Wagner und das Recht" bietend, hat Golther hier den Nachweis geliefert, dass das uns hier szenisch gebotene Bild aus der deutschen Vergangenheit mit den Berichten der mittelalterlichen Rechtsquellen, insbesondere den deutschen „Rechtsaltertümern" von Jacob Grimm, übereinstimmt und dass diese Übereinstimmung bis ins Kleinste durchgeführt ist. So der Ort der Volksversammlung, des „Dinges" (Gerichtes) unter freiem Himmel: Eine Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen. Nach Grimm (Rechtsaltertümer S. 794—795) scheint das heilige Element ursprünglich zu Gerichtsverhandlungen erforderlich gewesen zu sein. König Heinrich sitzt unter einer mächtigen alten Gerichtseiche: „Bestimmte Bäume bezeichnen die Stätte, namentlich mächtige alte Eichen". Die Zeit der Versammlung ist der Tag, sie musste vor Mittag begonnen werden. König Heinrich sagt:

„In Mittag hoch steht schon
die Sonne".

Ausserordentliche, „gebotene Dinge", im Gegensatz zu den ungebotenen, regelmässigen, finden statt in Notzeiten oder wenn, wie hier, der König ins Land kommt, um den Heerbann auszurufen:

„Gebt ihr nun **F**ried und **F**olge
dem Gebot?"

fragt der Heerrufer die Brabanter. Seine Worte haben etwas Formelhaftes, altertümliches, ganz seinem Amt entsprechend, daher die mehrmalige Anwendung des Stabreims:

„Mit Euch zu dingen nach
des **R**eiches **R**echt".

Die kernige Ansprache des Königs ist ein kleines Kunstwerk für sich. Sie enthält einen treffenden Abriss seiner ganzen Geschichte als Bekämpfer der Ungarn, als Heeresorganisator und als Städtegründer. Der Anstoss zur Gerichtsverhandlung muss vom Kläger ausgehen, deshalb tritt Graf Telramund in den Ring, dem König gegenüber, bringt die Klage vor und ladet die Beklagte zur Verantwortung. „Der Umstand", die umstehende Menge des Volkes, begleitet alle Vorgänge durch charakteristische Chorgesänge. Eine Fanfare der vier Heerhornbläser ertönt nach den vier Himmelsgegenden, die in der Rechtssymbolik wiederum bedeutsam sind. Der König hängt zum Zeichen des Beginnes des Gerichts mit Feierlichkeit seinen Schild an die Eiche über seinem Sitze auf und ergreift ihn erst am Schlusse wieder. Die Sachsen und Thüringer stossen ihre entblössten Schwerter vor sich in die Erde, die Brabanter strecken die Waffen vor sich nieder:

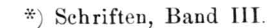
„Nicht eher soll bergen mich der Schild,
Bis ich gerichtet streng und mild".

Elsa, die Beklagte, beruft sich auf den gottgesandten Ritter,

*) R. Wagner von Max Koch, zweiter Teil, Berlin 1903 S. 108/116. Max Koch, dem verdienstvollen Literaturhistoriker und Verfasser einer dreibändigen Wagnerbiographie, verdanken wir auch eine treffliche Auswahl aus den Schriften von Jacob und Wilhelm Grimm (Bücher der Weisheit und Schönheit, Stuttgart, Greiner und Pfeiffer) mit einer ausgezeichneten Einleitung. In dem nämlichen Verlag ist auch F. Lienhards feinsinnige Würdigung der Brüder Grimm erschienen (Wege nach Weimar, 1. Jahrgang, Heft 7—9).

**) Glasenapp, das Leben R. Wagners, II, S. 181.

***) Bayreuther Blätter 1886, S. 213 ff, jetzt neugedruckt in seinen gesammelten Aufsätzen „Zur deutschen Sage und Dichtung" (Leipzig 1911, im Xenien-Verlag) S. 85 ff.



*) Schriften, Band III.

der ihr schützend im Traume erschien. Als Weib bedarf sie eines Beschützers. Der König ist von der Unschuld der reinen Jungfrau im Herzen überzeugt, allein das Recht spricht für Telramund, der sich auf die Macht seines Adels und auf ein „glaubwürdiges Zeugniss" (Ortruds) des „Frevels" Elsas beruft und jedem, der dies leugnet, mit dem Schwerte Red' und Antwort zu stehen bereit ist. Den Entscheid nach menschlichem Recht zu treffen, wagt der König nicht, da legt er das Urteil in Gottes Hand:

„Zum Gottesgericht":
„Gott allein soll jetzt in dieser Sache noch entscheiden."
„So helf' uns Gott zu dieser Frist,
Weil unsre Weisheit Einfalt ist."

Der Verlauf des Gottesgerichts vollzieht sich gleichfalls streng nach deutsch-rechtlichen Vorschriften.

Dennoch wird ein Formfehler begangen, der freilich durch das Drama selbst begründet ist: der eine der Gotteskämpfer hatte seinen Namen nicht genannt. Das war gegen die Vorschrift. Dies wirft Telramund dem Könige im zweiten Aufzuge vor:

„Wie schlecht Ihr des Gerichtes
Das doch die Ehre mir benahm,
Da eine Frag' ihr ihm erspartet,
Als er zum Gotteskampfe kam!"

Diese Worte enthalten eine „Urteilsschelte", die dem Verurteilten zustand. Durch diese Urteilsschelte wird auf die tragische Stellung des gottgesandten Ritters, ein Abglanz der Tragik des „Menschensohnes" Jesu Christi selbst, ein helles Schlaglicht geworfen: der Göttliche darf dem Menschen keine Hilfe bringen, ohne sich zunächst in das Menschliche einzufügen und sich damit der göttlichen Kraft zur Hilfe und Rettung selbst zu entkleiden*). —

Dieser Auszug aus dem verdienstlichen Aufsatz Wolfgang Golthers muss hier genügen. Das prächtige, farbenreiche Kulturbild mittelalterlichen Rechtsverfahrens und besonders der in den gewöhnlichen Opernaufführungen gänzlich vernachlässigte Rahmen der Haupthandlung wurde in Stiltreue und Darstellung erst im Bayreuther Festspiel herrlich offenbar.

Auch für Lohengrin, wie für Tannhäuser, fand Wagner Belehrung in J. Grimms „Deutscher Mythologie", wo im 15. Kapitel „Helden" der mythische Ursprung der schönen Stammsagen von dem Gotte behandelt wird, der in einem Nachen (Scéaf) auf einer Korngarbe schlafend „dem Lande zugeführt wird, das er zu beschirmen ausersehen war." Brauchbare Züge fand der Dichter auch in sechs Nummern (Nr. 540—545) der „Deutschen Sagen" der Brüder Grimm, in denen vom Schwanenritter und Lohengrin erzählt wird. Auch hatte er sich vermutlich schon als Kind aus den Grimmschen Märchen mit der Ver- und Entzauberung von Geschwistern vertraut gemacht**). (Elsas Bruder Gottfried.)

*) Vgl. Robert Petsch, Das tragische Problem des Lohengrin, Richard Wagner-Jahrbuch III, 1908, S. 227 ff und S. 272 und Glasenapps (II, S. 181 Anm.) Hinweis, dass schon 1885 bei Gelegenheit eines Grimm-Kommerses zum 100jährigen Geburtstag des Meisters ein Dr. jur. H. M. Schuster als zu den grössten Entdeckungen Grimms gehörig die Poesie im Recht bezeichnet hat, und zu welch ungeheurer Wirkung gerichliche Handlungen, nämlich das Kampfordal und die Klage gegen den erschlagenen Missetäter, im Lohengrin gesteigert erscheinen. „Euphorion" III, S. 494. 10 Jahre später, 1895, hob Dr. jur. R. Hübner in seiner Schrift „Jacob Grimm und das deutsche Recht" (Göttingen 1895) den Einfluss der deutschen Rechtsgeschichte auf die nationale dramatische Musik gleichfalls hervor.

**) M. Koch, Rich. Wagner II, S. 126—128.

Und aus dem nämlichen 15. Abschnitt von Jacob Grimms deutscher Mythologie entnahm der Schöpfer des Nibelungenringes die entscheidende Erkenntnis: „Auf den fränkischen Walisung Siegfried fällt in den Liedern so grosser Glanz, dass man weit ausholen darf. Seine ganze Natur hat deutliche Spuren des Übermenschentums an sich. Tief einschlagende Wurzeln muss man den von Wotan stammenden Walisungen zugestehen." Aus den reichen Quellen- und Literaturnachweisen des Grimmschen Werkes eröffnete sich dem forschenden Dramatiker der Pfad, von dem Siegfried des mittelhochdeutschen Epos Schritt für Schritt in das tiefere Altertum vorzudringen, „bis auf den Grund des alten, urdeutschen Mythus; ein Gewand nach dem andern, das ihm die spätere Dichtung entstellend umgeworfen hatte, vermochte ich von ihm abzulösen, um ihn so endlich in seiner keuschesten Schönheit zu erblicken. Was ich hier ersah, war nicht mehr die historisch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr, als die wirkliche Gestalt, interessieren muss; sondern der wirkliche, nakte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in ungeengter freiester Bewegung erkennen durfte: der wahre Mensch überhaupt*)."

Die „Wibelungen"-Studie des Jahres 1848, eine grosszügige, weltgeschichtliche Dichtung, die nicht bloss selbst von dem tiefen Sinn und der hohen Auffassung des Sagenfreundes glänzendstes Zeugnis ablegt, sondern uns auch einen mit Staunen erfüllenden Einblick in den Zusammenhang von Wagners Geisteswelt ermöglicht, hatte bereits die Frage des Verhältnisses von Sage und Geschichte erörtert, die unter Andern Jacob Grimm 1808 in Arnims Einsiedlerzeitung untersucht hatte. Im gleichen Jahre war von Wilhelm Grimm „über die Entstehung der altdeutschen Poesie und ihr Verhältnis zu der nordischen" in gleichem Sinne gehandelt worden, indem er später an Goethe schrieb: „die eddischen Lieder gehören uns Deutschen, die wir selber aus Skandinavien stammen, in so vielen Beziehungen an, dass sie kaum etwas Ausländisches heissen könnten". — Aus einer „Mitteilung an meine Freunde" und dem Briefwechsel Wagners mit dem grossen Freundeshelfer in Weimar, Franz Liszt, wissen wir, dass es für den von der dramatischen Bildung des Nibelungenstoffes lebhaft Angeregten nur noch „Liszts Aufforderung (1851) bedurfte, um mit Blitzesschnelle den jungen Siegfried, den Gewinner des Hortes und Erwecker der Brünnhilde, in das Dasein zu rufen." H. von Wolzogen betont mit Recht, dass Siegfried und Parsifal, wie verschieden auch ihre Dramen sich gestalten, mythisch betrachtet gleichartige Persönlichkeiten sind. Wie zwei rechte Märchenknaben treten sie auf, und es ist, als würde dasselbe Märchen zu erzählen begonnen: von dem weltunkund im Walde aufgewachsenen, furchtlosen Sohn des toten Vaters.

Als heitern Stoff hatte Wagner einmal gedacht, das vierte der Grimmschen Märchen „vom Gruseln" zu behandeln: „Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen." Da rief ihm zu seinem freudigen Schrecken plötzlich sein eigener junger Siegfried zu:

„Der dumme Knab',
Der das Fürchten nicht kennt,
Mein Vöglein, das bin ja ich."**)

*) Koch, a. a. O. S. 361 2.
**) Brief an Uhlig vom 10. Mai 1851.

Das Lernen des Fürchtens aber gelingt ihm nie, weil er, wie der Dichter (am 24. August 1851) im ersten seiner für den Ideengehalt des „Ringes" so überaus wichtigen Briefe an A. Röckel erklärt „mit kräftigem Natursinn immer alles so sieht, wie es ist". Hatte nicht schon Wagners Meister Grimm darauf hingewiesen, wie in Märchen und Aberglauben der alte Mythos fortlebe, in Dornröschen der durch Schlaf gestraften Walküre Erweckung, in Wotans wildem Heer Siegvaters und seiner Schlachtjungfrauen brausender Ritt durch die Lüfte!*)

Es darf nun nicht an dieser Stelle meine Aufgabe sein, die Ergebnisse der Arbeit Hans von Wolzogens hier nochmals aufzuzählen und die Fülle der Märchenzüge im Ringe abermals vor dem Kenner jener herrlichen Untersuchung auszuschütten. Es genüge nur der Hinweis auf die Sprache des Ringes und ihre Verwandtschaft mit der Märchensprache. „Nicht nur einzelne überraschende Märchenzüge finden wir im Drama Wagners, sondern durchweg das Märchenhafte, die Sprache des Märchens überhaupt, wieder. In der Dichtersprache des Ringes treffen wir bei aufmerksamer Betrachtung eine Menge von Ausdrücken, Wendungen, Sätzen und weiterhin dann auch selbst Handlungsmomenten aus den Kinder- und Hausmärchen an, wie wir sie besonders der geistverwandten Sammlung durch die Brüder Grimm verdanken. Es lässt sich darüber mit Sicherheit nur soviel sagen, dass sie dem Dichter ganz natürlich zugewachsen sind aus den Wurzeln jener seiner eignen Volkssprache, die er eben in den Vorstellungen, Bildern und Gestalten seines Dramas sprach. Will man diese Art von „Märchenzügen" sammeln, so hat dies nur einen Sinn, wenn man von der Absicht ausgeht, auf das urverwandt und willkürlich im mythischen Drama sich bekundende Märchenhafte überhaupt aufmerksam zu machen. Es ist alsdann eine Nachweisung mehr für den eigentlichen Charakter volkstümlicher Echtheit dieses Werkes, oder sagen wir nun in weniger abgebrauchten Worten: für die Volkssprache, die der Genius spricht."

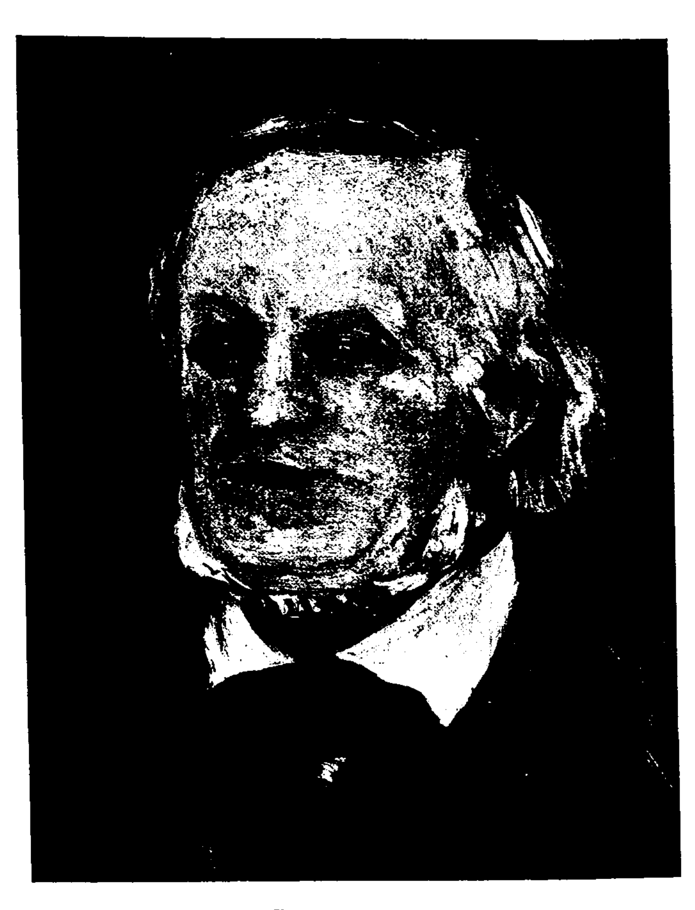
Im 34. Jahrgang der Bayreuther Blätter**) habe ich die ausgezeichnete Arbeit Hans von Wolzogens zu ergänzen versucht und als Beispiel dieser Weiterausführung unseres herrlichen Gegenstandes sei daraus nur der Ausruf Mimes, des Nibelungenzwerges, beim Anblick des das Notungschwert neu schmiedenden jungen Helden aus dem ersten Aufzuge des „Siegfried" angeführt:

„Nun ward ich so alt,
Wie Höhle und Wald
Und hab nicht so was gesehen!"

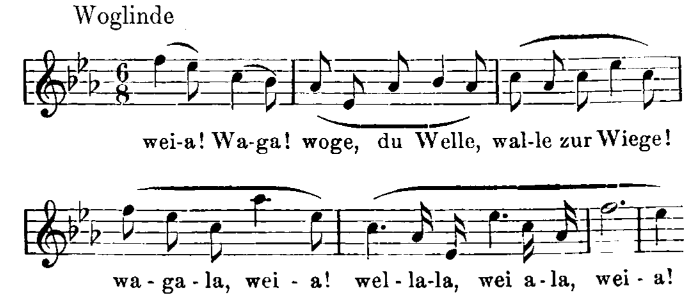
Klingt dies nicht wundersam in Jacob Grimms 'drittem Märchen von den Wichtelmännern wieder?:

„Nun bin ich so alt,
Wie der Westerwald,
Und hab nicht gesehen,
Dass jemand in Schalen kocht."

Aber der Ringdichter bietet uns auch ein Beispiel nicht unwillkürlich übereinstimmenden Zusammenklingens an Mythos-Neudichtung und Märchenton, sondern einer direkten Entlehnung und Fortbildung einer Grimmschen Wortbildung:*) „Dem Studium Jacob Grimms entnahm ich einmal ein altdeutsches „Heilawac", formte es mir, um für meinen Zweck es noch geschmeidiger zu machen, zu einem „Weiawaga" (einer Form, welche wir heute noch in „Weihwasser" wiedererkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln „wogen" und „wiegen", endlich „wellen" und „wallen" über, und bildete mir so, nach der Analogie des „Eia popeia" unserer Kinderstubenlieder, eine wurzelhaft sylabische Melodie für meine Wassermädchen: („Das Rheingold", erste Szene)



Richard Wagner
Nach dem Gemälde von Renoir**)



Im Albthale spricht der Hausvater beim Schöpfen des Weihwassers: „Heili Wag, Heili Wag! Glück in's Haus, Unglück draus!" (Menzel, die vorchristliche Unsterblichkeitslehre I, S. 174). In der Tat kehrt das von E. Wilken (Pfeiffers Germania Bd. XXIV, S. 278) als altgermanisches

*) In der Nachschrift eines Briefes an seine alte Freundin Alwine Frommann vom 20. Dezember 1851 fragt Wagner einmal: „Ob wohl Jacob Grimm der II. und III Teil von meinem ‚Oper und Drama' interessieren könnte". Der „junge Siegfried" wirds gewiss. Teilen Sie doch mit!" (Bayreuther Blätter 1912, S. 90). Leider erfahren wir nicht, ob die Freundin diese Bitte erfüllt hat.

**) 1911, S. 225 ff: Sprichwörtliches im Nibelungenringe.

*) Band 9 „An Friedrich Nietzsche" S. 300.

**) Dieses Originalporträt Richard Wagners ist als Heliogravüre im Format 32×38 cm im Verlage von Piper & Co. in München erschienen und zum Preise von M. 3.— zu beziehen.

Verspaar angeführte Eia waweia der Kindersprache mannigfach variiert auch in Volksliedern wieder, z. B.

„Dirnel, was fangst du jetzt an,
Hast ein klein' Kind und keinen Mann?
Ei, was frag' ich danach,
Sing' ich die ganze Nacht:
Heie babeie, mein Bub, Juche!
Es gibt mir kein Mensch was dazu!".
(Zeitschrift für Mythologie III, S. 99.)

Auch Wolfart (Internationale Monatsschrift I, S. 617) billigt u. a. jene Kinderwendungen, indem er von der Anpassung der poetischen Ausdrucksweise an die betreffende Grundstimmung redet: „Letzteres (Weia! Waga!) ist in der Tat unmittelbar gegeben, wenn man dem Stoff gerecht werden will; es gehört zur Charakteristik der naiven Situation, die in das entlegenste Urleben hinabsteigt". Die sylabischen Jauchzerbildungen Wagners, der Hans von Wolzogen eine Spezial-Untersuchung in seiner feinsinnigen Abhandlung „Die Sprache in Wagners Dichtungen"*) gewidmet hat, gehören zu den längeren in den Gesang eingeschalteten Ausrufungen, von denen J. Grimm, deutsche Grammatik S. 285ff. 308) spricht: „Sie sollen nicht etwas Bestimmtes ausdrücken, vielmehr den lyrischen Schwung steigern oder wohltuend abschliessen, oder auch, was der Sänger nicht mit Worten sagen kann, in undeutlichere Töne fassen". Bei dem jetzt allgemein üblichen taubstummen Lesen erscheinen solche Interjektionen freilich als totes Augengespenst, aber durch den Atem der Musik, der schon nach der antiken Sage von Amphions Lyra die Macht innewohnte, Städte aus dem Boden zu zaubern, gewinnen und offenbaren sie erst den rechten Gefühlsausdruck" (E. Meinck, die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners, Berlin, Emil Ferber, 1892, S. 157—158).

Hier jedoch, wie bei allen im vorstehenden und nachfolgenden, aus den Ergebnissen wissenschaftlicher Forschung aufgezählten Entlehnungen haben wir es nur mit Keimen zu tun, die die bewunderungswürdige Gestaltungskraft des Worttondramatikers zu selbständiger herrlichster Blüte entfaltet hat. Dies trifft auch bei dem hochbegabten Sohn des Meisters, dem Erben von Bayreuth, Siegfried Wagner, zu. Bereits in seinem dramatischen Erstlingswerke, dem Bärenhäuter, hat auch er, den ich sogar einen Trinkspruch auf Jacob Grimm in Berlin habe ausbringen hören, zwei der Kinder- und Hausmärchen mit der christlichen Legende von Sankt Peter und einem Erlebnisse aus der Bayreuther Chronik in ein echt volkstümliches tonbeseeltes Drama neuschöpferisch gestaltet. Auch der Sohn Richard Wagners hatte im Sinne des „mit magischer Anschauungskraft" begabten Herder erkannt, dass Volkssagen und Märchen Resultate der sinnlichen Anschauung der Kräfte und Triebe des Volksglauben sind, „wo man träumt, weil man nicht weiss; glaubt, weil man nicht sieht, und mit der ganzen ungeteilten und ungebildeten Seele wirket." Erst einer solchen Anschauung war es möglich, Sage und Märchen nicht als blosses Spiel der müssigen Phantasie, sondern ernsthaft zu nehmen, als verkörperte Symbole innerster Lebenskräfte eines Volkes und geradezu als Züge der wahren erlösenden Weltanschauung zu erkennen und so ihren rein menschlich ergreifenden Gehalt im dramatischen Kunstwerk zu offenbaren.

*) 4. Auflage, Leipzig, G. Esseger S. 101, S. 106/7.

Wenden wir uns schliesslich zu den Meistersingern von Nürnberg, „dem Fest- und Erbauungsspiel des deutschen Volkes". Aus der Selbstbiographie „Mein Leben," Band II, S. 788 ersehen wir nur die kurze Notiz, dass dem der dichterischen Gestaltung dieses heiteren Planes der Dresdner Zeit nach 15jähriger Unterbrechung von neuem sich zuwendenden Künstler in Wien 1861 unter Vermittlung seines jungen Freundes Peter Cornelius, zunächst bloss J. Grimms Streitschrift über den Gesang der Meistersinger 1811 zu genauem Studium einfiel. Wichtige Ergänzungen hat aber Richard Sternfelds Forschung*) geboten:

„Während Wagner aus dem bekannten Werke von Wagenseil (1697) und einem anderen, „Norica" von Aug. Hagen (1829), die äusserlichen Nachrichten über die Zunft der Meistersinger entnahm, gewann er aus Grimms Arbeit manche feineren Züge. Es seien hier nur einige Stellen angeführt, aus denen sich die Beziehungen von selbst ergeben werden.

„In der 3. Epoche, welche ich vom 15. Jahrhundert bis ans Ende rechne, wies es sich nun noch deutlicher aus, dass für die Meisterpoesie die Zeit des Hoflebens vorüber war, denn es hatten die Fürsten den Meistern alle Gunst entzogen.... Nirgends hätte der sinkende Meistergesang so lange gehalten, wenn er nicht in die deutschen Städte gelangt wäre, wo die wohlhabenden Bürger es sich zur Ehre ersahen, dass sie die Kunst Einiger ihrer Vorfahren nicht ausgehen liessen, und bald war sie durch eine Menge Teilnehmer in Ansehen und Förmlichkeit gesichert." (Hans Sachsens Schlussrede.)

„Man ist leicht damit fertig gewesen, die Geschmacklosigkeit und Trockenheit der späteren Meistersinger zu tadeln, hat aber dabei die Ehrlichkeit und Selbstverkennung ganz übersehen, womit sie ihre fromme Kunst übten." (Pogners Anrede an die Meisterzunft.)

Ja, selbst jene gemütvolle Belehrung Walthers durch Sachs, warum die zwei ersten Teile einer Strophe sich in Vers und Ton gleichen sollen, während der dritte verschieden sei, und der Vergleich dieser Dreiteilung mit den Eltern und dem Kind, ist vielleicht durch Grimms „Meistergesang" (S. 40) angeregt worden:

„... so entwickelt sich hier in der Poesie aus zweien gleichen Sätzen ein dritter ungleicher nach einer innerlichen Notwendigkeit. Folgte ein zweiter gleicher Satz unmittelbar auf den ersten und weiter nichts, so würde das Ganze leer, matt und unfruchtbar erscheinen; folgte aber in dem zweiten selbst schon ein dem ersten ungleicher, so würde das Ganze unempfänglich sein.... Da aber das Wesen der Poesie auch in ein gemütliches Gleichgewicht gesetzt werden muss, und weil das Folgende nur in dem Vorausgehenden erklärt werden kann, so kommt der erste Satz zwei Mal, damit er Stärke gewinne, den dritten zu zeugen, zu tragen und selber neben ihm zu bleiben."

Und endlich zum Schluss noch ein letzter Einklang der beiden Grossen. Der Schöpfer der Meistersinger hat uns in seinem Aufsatz: „Was ist deutsch"**) noch einmal deutsches Wesen als in seiner Sprache recht eigentlich erkennbar offenbart und auch hierfür seinen grossen Gelehrten Freund als Kronzeugen angerufen: „Jacob Grimm hat nachgewiesen, dass „diutisk" oder „deutsch" nichts anderes bezeichnet, als das, was uns, den in uns verständ-

*) Musikal. Wochenblatt 1902, No. 12.
**) Schriften, Band X und H. v. Wolzogen „Staat, Kunst und Religion".

licher Sprache Redenden, heimisch ist. Es ward frühzeitig dem „wälsch“ entgegengesetzt, worunter die germanischen Stämme das den gälisch-keltischen Stämmen Eigene begriffen. Das Wort „deutsch“ findet sich in dem Zeitwort „deuten“ wieder: Deutsch ist demnach, was uns deutlich ist, somit das Vertraute, uns Gewohnte, von den Vätern Ererbte, unserem Boden Entsprossene.“

Wir wissen, wie bedeutungsvoll diese Unterscheidung von „deutsch“ und „wälsch“ in Wagners Kunstwerk wiederkehrt. Wir kennen die ernste Mahnrede des Hans Sachs an seine Nürnberger und auch an unser jetziges und alles künftige deutsche Volk:

Und wälschen Dunst und wälschen Tand
Sie pflanzen uns ins deutsche Land.
Was deutsch und ächt, wüsst keines mehr,
Lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.

Darum, auch im Sinne des grossen, herrlichen Schirmherrn und Mehrers unserer herrlichen deutschen Muttersprache, wollen wir unsere vergleichende Betrachtung mit der Schluss-Mahnung des Hans Sachs beschliessen:

„Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister.“



Richard Wagner und Ludwig Geyer

Über den als Schauspieler, Maler und Dichter engeren Kreisen bekannten Stiefvater Richard Wagners, Ludwig Heinrich Christian Geyer, ist wohl in den grösseren Wagner-Biographien manches Interessante gesagt, aber noch nichts Ausführliches, auf tiefergehendem Quellenstudium Fussendes geschrieben worden. So blieben immer noch, weil eine begründete, beweisstarke Antwort fehlte, zwei nicht unwichtige Fragen offen: Ist Wagner der Sohn Geyers (nicht der Stiefsohn) und war Geyer (oder einer seiner Vorfahren) Jude?

Ein junger Wagner-Forscher, der in Leipzig und Rostock seine Studien getrieben hat, Otto Bournot (Magdeburg), bringt nun einiges Licht in diese dunkle Angelegenheit. Sein vor kurzem (im Verlage von C. F. W. Siegel in Leipzig) erschienenes Buch über Ludwig Geyer, mit dem Untertitel „Ein Beitrag zur Wagner-Biographie“, dürfte bei allen Wagner-Freunden bald die Beachtung finden, die man den durch das Resultat belohnten Mühen einer selbständigen und streng wissenschaftlichen Forscherarbeit auf einem noch so im Brennpunkt des künstlerisch-biographischen Interesses stehenden Gebiete gern entgegenbringt. Auf diese verdienstvolle und schöne Arbeit mit einigen nachdrücklichen Worten hinzuweisen halte ich, indessen in unserer schnellebigen Zeit bei einem Buch, das sich nicht mit geschäftigem Tamtam selber anpreist, für keine unnütze Aufgabe.

Der von Marschall Davoust zum provisorischen Polizeichef von Leipzig ernannte Karl Friedrich Wagner war am 22. November 1813 dem sogenannten Lazarettfieber erlegen. Seine Frau Johanna, die ihm genau ein halbes Jahr vorher ein achtes Kind, den kleinen Richard, geboren hatte, blieb in ziemlicher Dürftigkeit zurück. Sie hatte nur mit dem rückständigen Gehalt ihres verstorbenen Mannes, der bescheidenen Summe von 261 Talern, zu wirtschaften, aber die werktätige Hilfe Geyers griff sofort ein; Geyer brachte mehrere ihrer Kinder in guten Familien (so bei der Dresdner Hofkantorin Weinlig) unter, half eine neue Wohnung, die zur Aftervermietung ausgenutzt werden konnte, einrichten und stand überhaupt, wo es nötig war, mit Rat und Tat der noch immer schönen Witwe zur Seite. Er war zu jener Zeit in Dresden bei Seconda, der späteren Hofschauspielergesellschaft, engagiert. Bereits dreizehn Jahre vorher war er mit dem damals zwei Jahre verheirateten Leipziger „Vize-Polizeiaktuar“ Wagner in Verkehr getreten, der ihn in den „Leipziger Anzeigen“ öffentlich als einen tüchtigen Porträtisten empfiehlt, der durch Schicksalsschläge plötzlich aus seinem juristischen Studium herausgerissen sei, dessen Bilder aber den höchsten Grad von Ähnlichkeit erreichten. Die Freundschaft mit Wagner wurde ausserordentlich warm, sie steigerte sich im Laufe der Jahre zu brüderlicher Herzlichkeit. Der künstlerisch veranlagte Polizeiaktuar nahm nicht nur an der Ausbildung des damals reichlich zwanzigjährigen Geyer regsten Anteil, in entscheidenden Momenten und später wurde sein freundschaftlicher Rat sogar zur energischen Triebkraft. Wagner hat die Studienzeit Geyers als Schüler der Leipziger Akademie unter Adam Friedrich Öser mit durchlebt, er hat den Freund bei seinen ersten schauspielerischen Versuchen auf der Thomäschen Dilettantenbühne achtsam geleitet, hat mit seinen Empfehlungen manches Gute für ihn gewirkt, und auch in den ersten Engagements Geyers an den Bühnen von Magdeburg, Stettin, Breslau und schliesslich bei Seconda in Leipzig stand er ihm stets als freundlicher Berater zur Seite. Geyer war in Wagners Haus, wo er auch eine Zeitlang Wohnung nahm, stets willkommen. Eine tiefere Neigung zu Frau Johanna mag in diesen reichlich zwölf Jahren der näheren Bekanntschaft wohl in dem Freunde erwacht und gross geworden sein; als Wagner tot war und ein Eingeständnis dieser Liebe nun keinerlei moralische Bedenken mehr erwecken konnte, drang der für die Familie unaufhörlich sorgende Geyer in die Witwe, ihm die Hand fürs Leben zu reichen. Am 14. August, dreiviertel Jahr nach Wagners Hinscheiden, fand in der Pfarrkirche zu Bödewitz bei Weissenfels die Trauung statt. Am 26. Februar 1815, also nach reichlich sechs Monaten, ward dem neuen Paare „ein liebliches, dunkellöckiges“ Mädchen geboren, Cäcilie, die spätere Frau Avenarius. Zärtliche Beziehungen müssen demnach bereits vor dem Trautermin zwischen Geyer und Johanna stattgehabt haben. Diese Feststellung ist natürlich keinerlei Beweis, dass Geyer etwa schon zu Lebzeiten seines Freundes Wagner derartige Beziehungen unterhalten habe. Auch die Tatsache, dass der kleine Richard bis in sein vierzehntes Lebensjahr den Namen Geyer führte, der dann mit Wagner vertauscht wurde, will nichts besagen; hier spielten andere Gründe mit. Richard Wagner selber freilich vermeinte aus der Briefkorrespondenz Geyers mit Johanna den Schluss ziehen zu müssen, dass Geyer die Witwe seines Freundes aus Pflichtgefühl geheiratet habe, und er wollte nicht ungern als leiblicher Sohn des ungemein talentvollen Geyer gelten. Nun steckt diese Korrespondenz freilich voll allerlei Andeutungen, aber sie bringt keinen klaren Beweis für Wagners eigene Vermutung. Es ist da



Ludwig Geyer (Selbstbildnis)
Richard Wagners Stiefvater
Aus R. Batka: „Richard Wagner“

einmal die Rede von einer „Erinnerung, die das Leben trübt", — ob man diese Wendung des damals auf Adolf Wagner eifersüchtigen Geyer für so andeutungskräftig halten will, bleibt dem Gefühle des einzelnen überlassen. Bournot ist der Meinung, dass Geyers Verhältnis zu Johanna unbedingt rein gewesen sei; „freilich wird man nie unwiderleglich ergründen können, ob beide ein Geheimnis mit ins Grab nahmen". Die erste Frage, ob Wagner Geyers Sohn sei, ist also auch jetzt noch nicht klar zu bejahen oder zu verneinen. Von neueren Wagner-Biographen sieht Pfohl Geyer als Wagners leiblichen Vater an.

Unverkennbar bleibt nun die zweite Frage, ob Geyer jüdisches Blut in den Adern geflossen sei, ausserordentlich wichtig und bedeutungsvoll. Noch jüngst schrieb Oskar Bie in einem Aufsatz: „Die Rassefrage in der Musik" über den „zweifelhaften" Fall Wagner: „War Wagner Geyers Sohn, wird man seine Wirkungskraft, seine Impertinenz, seine vielseitige Rührigkeit je nach der Stellung des Betrachtenden als Rassevorwurf oder als Nebensache behandeln, und seine Schöpferkraft ebenso umgekehrt. Das sind Sophismen". Man würde also, wenn hier keine bestimmte Lösung möglich wäre, nach Gutdünken behaupten können, dass Wagner als leiblicher Sohn Geyers jüdischer Abkunft sei — wenn nun eben Bournot nicht untrügliche Beweise für die christliche, und zwar protestantische Abstammung des Wagnerschen Stiefvaters oder Vaters zu erbringen imstande wäre. Die Geyers existierten, soweit sich ihr Stammbaum verfolgen liess, in keiner anderen Stadt als der Luthergeburtsstätte Eisleben, einem der Hauptsitze evangelischer Strenggläubigkeit von früheher, und auch einem Orte, wo die Musik, namentlich die kirchliche, bis auf den heutigen Tag eine besondere Pflege erfuhr. Man hat in Eisleben immer gute Kantoren und Organisten zu schätzen gewusst. Die Musikerregister der Andreas-, Nikolai- und Annenkirche weisen manchen achtbaren Namen auf. Der älteste Ahne, Benjamin Geyer, der 1720 in Eisleben starb, hatte das Amt eines Stadtmusikers inne und war wohl nebenbei noch als Posaunist in der Andreaskirche tätig, einem Amte, das besonders an hohen Festtagen damals einen ganzen Mann verlangte. Ein Sohn dieses Benjamin starb kinderlos als Nachfolger im Amt des Vaters, der andere, gleichfalls Benjamin (1682—1742) genannt, ward an der Andreaskirche Organist, nachdem ihm — eine Seltenheit — schon während seiner Substitutenzeit das Amt verbrieft wurde. Von ihm aus influiert wohl der künstlerische Sinn auf die Nachkommenschaft. Von seinen zwei Söhnen starb der jüngere als cand. iur. in Eisleben. Der ältere, Gottlieb Benjamin (1710 bis 1762), hatte in Leipzig studiert, namentlich eifrig Musik getrieben; er ist wahrscheinlich Bachs Schüler gewesen und starb als Organist der besser zahlenden Nikolaikirche und als Gesanglehrer und wissenschaftlicher Hilfslehrer („collega gymnasii sextus") in Eisleben. Er war der Vater Christian Gottlieb Benjamins (1744—99), der gleichfalls in Leipzig, aber auch in Halle studierte, Dr. iuris und Magister wurde und als Anwalt und Justizamtmann in Eisleben und Artern wirkte. Seine Frau stammte aus Dresden; sie war die Tochter des beim Kommandanten der Neustadt in Diensten stehenden Kochs Thomas Fredy. Christine Wilhelmine Elisabeth wurde die Mutter dreier Kinder; von der zuerst geborenen Tochter Ernestine wissen wir so gut wie nichts; Ludwig Heinrich Christian (1779—1821) heiratete Frau Johanna Wagner, und Karl Friedrich Wilhelm (1791—1831) war der brave Goldschmied-Onkel, bei dem der achtjährige Richard Wagner in Eisleben so nachhaltige Eindrücke empfing, wie er sie in seinen Schriften verschiedentlich mit wahrer Rührung erzählte. Dieser Onkel war es beispielsweise, der den Knaben damals mit den Freischützweisen bekannt machte.

Aus diesem mit zahlreichen interessanten Nebenbemerkungen verflochtenen Stammbaum Ludwig Geyers geht unleugbar hervor, dass die Geyers eine protestantische Familie waren, die in mehrfachen Graden besonders enge Beziehungen zu ihrer Kirche gepflegt hatten. Der Nachweis ist hier Bournot so vorzüglich geglückt, dass es schlechterdings nicht mehr angeht, Geyer als Juden hinzustellen. Friedrich Nietzsches Behauptung (im „Fall Wagner") ist also widerlegt. War Richard Wagner der Sohn Geyers oder nicht: er hatte rein germanisches Blut in seinen Adern fliessen, und das Bayreuther Kunstwerk muss als die Schöpfung eines unzweifelhaft kerngermanischen Genies betrachtet und anerkannt werden.

Was das Buch sonst noch bietet, interessiert mehr den Forscher als die Allgemeinheit. Geyers künstlerische Persönlichkeit wird von Bournot einer eindringlichen Betrachtung unterzogen, wobei in der Hauptsache Beziehungen zur Biographie Wagners hergestellt werden. Wagner war freilich zu Lebzeiten Geyers noch zu sehr Kind, als dass in Einzelheiten bestimmbare Einflüsse verzeichnet werden könnten; „nur das Ideal an sich hat Wagner mit auf den Weg bekommen, das Ideal, nach den höchsten künstlerischen Zielen zu streben, in der Kunst höchsten Lebensinhalt und Menschheitswert zu finden". Dass Geyer dieses Ideal zu erreichen suchte, hat Bournot bereits in seiner speziell den Literarhistoriker fesselnden Arbeit „Die Stellung Ludwig Geyers in der deutschen Literaturgeschichte" (1912) nachgewiesen, und auch das vorliegende Buch bringt dafür die einleuchtendsten Beweise. Die Kapitel über Geyer den Schauspieler der Hamburger Schule, den „denkenden" Darsteller vorzüglich intriganter und komischer Charakterrollen, dessen Franz Moor die Leipziger Kritik dem Ifflandschen vollkommen gleichstellte, dessen Verwendbarkeit als Tenorbuffo der neugegründeten Deutschen Oper zu Dresden ein Carl Maria von Weber rühmte — über Geyer den Porträtmaler, der am Dresdner und Münchner Hofe ungemein geschätzt wurde, dessen Kunst selbst bedeutende Maler bewunderten — über Geyer den Dichter, der in seinen satirischen Knittelversdichtungen voll Witz und Laune ein Vorläufer Wilhelm Buschs war: all diese in erfreulicher Sachlichkeit gehaltenen Ausführungen stellen dem Verfasser ein vorzügliches Lob aus.

Dr. Georg Kaiser



„Weisst du, wie das wird?"

Eine ketzerische Betrachtung zum Wagnerjubiläum

Von Dr. **Edgar Istel**

Das Jahr 1913 brachte uns zwei Wagnerjubiläen; am 13. Februar wurde des 30. Todestages, am 22. Mai des 100. Geburtstages des Meisters gedacht, und eine Flut von Aufsätzen, Büchern und Broschüren ergiesst sich über die Lande, um zu verkünden, wie wir's seitdem so herrlich weit gebracht in der Wertschätzung des einst hungernden und darbenden Meisters, der zuletzt der Welt doch noch seinen Willen aufgezwungen habe. Ist's wirklich so? Steht's wahrhaftig so günstig um die Sache Wagners oder — ist's nur ein Scheinsieg gleich dem des Königs Pyrrhus?

Fragen wir uns da einmal: Was wollte Wagner und was hat er heute erreicht?

Sein eherner Wille, der nur dem eines Napoleon und Bismarck vergleichbar ist, war gerichtet auf eine Reorganisation nicht nur des Theaters und speziell der Opernbühne, sondern des gesamten Kunst- und Kulturlebens überhaupt. Dass Wagners „Mission", soweit sie über das Gebiet des Theaters hinausging, mit einem Fiasko enden musste, war wohl voaruszusehen: gerade die von ihm aufs leidenschaftlichste bekämpften Mächte sind inzwischen mehr als je erstarkt, während die Wagnerschen Ideen sich immer mehr als weltfremde Hirngespinste herausstellten und nur in einem sehr kleinen, nicht weit über die Gemeinde der „Bayreuther Blätter" hinausreichenden Kreis Verbreitung gefunden haben. Das kommt wohl auch daher, dass auf 1000 Besucher Wagnerscher Werke kaum ein Leser der Wagnerschen Schriften entfällt. In vieler Beziehung ist das ja — in Wagners eigenstem Interesse — nicht zu bedauern: wer sich als Nichtfachmann durch jene schwülstigen Perioden Wagnerschen Stils, wie ihn die allermeisten Schriften des Meisters bieten, einmal durcharbeiten musste, dem dürfte wohl weniges vom Wagnerschen Kunstwerk klarer, vieles aber bedeutend unklarer geworden sein. Also sehen wir einmal ganz ab von Wagner dem Kulturapostel, dem Philosophen, dem Propheten und „Erlöser", und betrachten wir den Meister ausschliesslich als das, was er selbst in seiner besten Zeit lediglich sein wollte: als Künstler.

Der Künstler Wagner schrieb, seitdem er der Tagesfron des Kapellmeistertums entronnen war, nur noch Ausnahmewerke, Dramen, die auf einem eigens zu erbauenden Theater in festlicher Sommerzeit einem auserwählten National-Publikum, dem eigentlichen „deutschen Volk", unentgeltlich dargeboten werden, sonst aber in keine irgendwie „entweihende" Berührung mit der Alltagsbühne treten sollten. Was ist aus diesem zwar herrlichen, aber wiederum utopischen Gedanken geworden? Antwort: das Bayreuth der Frau Cosima und des Herrn Siegfried Wagner. Wagner wollte eine Nationalbühne schaffen, die nicht nur seine eigenen, sondern auch fremde Monumentalwerke (in erster Linie Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, dann aber sogar Werke der Wagnerfolge) bringen sollte in stilistisch mustergültigen, unübertrefflichen Aufführungen.

Und was ist Bayreuth geworden? Eine Monopol-Bühne der Familie Wagner, die einem internationalen Snob-Publikum zu Liebe zum grossen Teile mit ausländischen „Stars" bei hohen, neuerdings noch erhöhten Preisen arbeitet, eine Tummelstätte der Dirigierkunst Jungsiegfrieds, ein Ort, von dem sich die echten alten und ehrlichen Freunde der Wagnerschen Sache immer mehr zurückziehen. Nur eine hohe Säule, der „Parsifal", zeugt noch von der alten Pracht, und es ist bezeichnend, welch ein Aufgebot von Beredsamkeit und hohen Beziehungen verschwendet wurde, um den Sturz dieser schon geborstenen Säule am Schluss des Jahres zu verhindern. Man gründet einen Parsifalschutzbund, weshalb wohl? Nicht die „Entweihung" des Werkes ist zu fürchten (wer hätte wohl je Goethes sicherlich nicht weniger weihevollen „Faust" entweiht gesehen?) — sondern die Langeweile, die dieses typische Alterswerk überall dort unfehlbar im Gefolge haben wird, wo es mit weniger Mystizismus in Szene geht als in Bayreuth. Es ist ein Zeichen von Lebenskraft, dass die übrigen Wagnerschen Werke die Versetzung ins gewöhnliche Theater vertragen haben, ohne von ihrer Frische und Wirkungsfähigkeit einzubüssen; der um so vieles schwächlichere und in seiner akustischen Anordnung ganz aufs Amphitheater mit versenktem Orchester gestellte „Parsifal" dagegen wird diese Kraftprobe nicht lange überleben. Reumütig wird er, nachdem die Neugier weiterer Kreise gestillt ist, sich auf sein Bayreuther Altenteil wieder zurückziehen, um dort, an der Stätte des Prophetengrabes, allen denen, die im Sinne des Meisters zum fränkischen Mekka wallfahrten, Erbauung zu spenden.

Und die übrigen Werke des Meisters? Sie haben, vor allem der ursprünglich gleichfalls ausschliesslich für Bayreuth bestimmte Nibelungenring, ein seltsames Schicksal gehabt. Statt die deutsche Bühne, wie Wagner glaubte, von ausländischer Kunst zu reinigen, sind sie in den Repertoirebetrieb eben dieser von Wagner verabscheuten Theater hineingezogen worden: „Tristan" und „Meistersinger" als „Kassenstücke" — schaudernd würde sich Wagner abwenden, hätte ers noch erlebt. Und in der Tat: es ist und bleibt auch ein Unsinn, diese schon ihrer exzessiven Länge wegen die grössten psychischen und physischen Anstrengungen erfordernden Werke einem nervös-abgehetzten Großstadtpublikum vorzusetzen, das im Theater nicht Sammlung, sondern Zerstreuung sucht. Das ist eben Wagners vorhängnisvolle geniale Einseitigkeit gewesen: er sah im Theater nur die „moralische Anstalt", den Tempel für Fest- und Feiertage, und er wollte nicht beachten, dass das Theater berechtigterweise auch eine Gesellschaftsinstitution, eine Stätte der Unterhaltung und Ergötzung, (wenn nicht gar des von Wagner so missbilligten „Amusements") sein könne. Wagner war eben ein Fanatiker, der die Welt gewaltsam nach seinen Ideen umgestalten wollte, statt sie so zu nehmen, wie sie ist; er wollte die Revolution, nicht die organische Weiterentwicklung, und er ist mit seinem Revolutionsgedanken letzten Endes gescheitert.

Dem scheint die ungeheure Zahl der Wagneraufführungen, die Flut der Wagnerliteratur zu widersprechen, und doch ist dem so: kein Zweifel, der heutige übertriebene Wagnerkult ist rein äusserlich, er ist die hysterische Massenbegeisterung für einen grossen Mann, dessen übertrieben pathetische Musik fasziniert und blendet, dessen höhere Ideen aber von dieser gleichen Masse weder gekannt noch verstanden werden. Sollen wir uns wundern, wenn dem „Hosianna" bald schon ein „Kreuziget ihn" folgt? Zwar zunächst wird es noch ein paar Jahre (sagen wir einmal: höchstens bis zum Jahre 1920) äusserlich aufwärts gehen mit der Wagnerei. Alle jene Schichten der Bevölkerung, denen die Klavierauszüge und Potpourris bisher zu teuer, die Aufführungen der Hoftheater unerschwinglich waren, werden sich mit wahrem Heisshunger auf die Werke des Meisters stürzen. Man wird in Wagner von Theatern und Verlegern förmlich „ersäuft" werden — und der Katzenjammer wird nicht ausbleiben. Gerade weil man Wagner ganz einseitig musikalisch kultiviert, statt ihn aus dem Wesen des Dramas heraus zu erfassen, kann die Übersättigung nicht ausbleiben, und der äussere Glanz der Wagnerschen Faktur trägt gerade den Keim zum Überdruss in sich. Was aber kommt dann? Vielleicht erscheint irgend ein genialer Italiener vom Schlage Rossinis oder Verdis, eignet sich von Wagners dramatischen Ideen an, was ihm gut scheint, und schert sich im übrigen nicht im mindesten um germanische Doktrinen: mit der sieghaften Kraft seiner Melodie betört er jung und alt,

im Gefolge zieht er mit sich herrliche Sänger und Sängerinnen, die wieder wirklich zu singen, nicht nur zu deklamieren verstehen, — und die Wagnerschen Altäre stehen verlassen und verödet bis zu jener Zeit, da man den Meister jenseits von Liebe und Hass als eine grosse, zeitlos gewordene Erscheinung würdigen wird können. Ob dann freilich neben Wagners unvergänglichen besten Werken der „Ring des Nibelungen" und der „Parsifal" noch leben? Nur die Schicksalsnorne kann die Frage beantworten, dieselbe, die in der „Götterdämmerung" die bange Frage stellt: „Weisst du, wie das wird?"



Wagner-Feiern in Wien

Während der Vorabend von Wagners hundertjährigem Geburtstag — also der 21. Mai — in der Hofoper mit einer, wie wir hören, vortrefflichen Aufführung der „Meistersinger" gefeiert wurde, veranstaltete unser akademischer Wagner-Verein im kleinen Musikvereinssaal eine interne Aufführung einiger Szenen aus „Parsifal", zwar nur mit Klavierbegleitung, aber unter Mitwirkung ausgezeichneter Gesangsolisten und eines sorgfältigst einstudierten Frauenchors. Letzterer eröffnete mit einer gelungenen Wiedergabe der entzückenden Blumenszene aus dem 2. Akt des Bühnenfestspieles. Die Fülle reizender Mädchengestalten (einige Ausbildungsschülerinnen der Professorin Paumgarten-Papier) bereitete nicht nur einen auserlesenen Ohrenschmaus, sondern auch eine köstliche Augenweide. Schade, dass die ganze unvergleichliche Szene nicht auch auf einer Bühne in Kostüm gespielt werden konnte. Nun aber kam die eigentliche Sensation des Abends (Sensation nicht im landläufig trivialen, sondern im besten und edelsten Sinne): Frau Amalie Friedrich-Materna als Kundry. Die greise Künstlerin (sie erreicht am 10. Juli ihr 68. Lebensjahr!) sang, glücklicherweise mit einem nahezu ebenbürtigen Partner, Herrn Hermann Gürtler, die ganze grosse Verführungsszene mit Parsifal so herrlich und ausdrucksvoll wie vor 37 Jahren, als sie durch ihre erschütternden Stimmungs-Kontraste unendlich schwierige Rollen noch unter den Augen des Meisters in Bayreuth kreierte.

An der Erscheinung der „Treuesten der Treuen", wie sie Wagner nannte, sind die Jahre natürlich nicht spurlos vorübergegangen. Hochgradig gichtleidend erreichte sie diesmal nur mit Mühe den ihr angewiesenen Platz, von dem aus sie die erwähnte lange Szene nur sitzend vortragen konnte. Aber welch' ergreifende Herzenstöne wusste sie neuerdings anzuschlagen, welche hochdramatische, mitunter wie der Blitz treffende Akzente warf sie in das mit verhaltenem Atem lauschende, wie unter einem Zauberbann stehende Publikum! Vor allem bei der berühmten grauenvollen Stelle: Da sah ich ihn (den Heiland nämlich!) und — lachte, wo die grosse Meisterin das verlangte hohe $\overline{\overline{h}}$ gleichsam wild jauchzend mit einer elementaren Stimmkraft nahm, welche ihre jüngsten Kolleginnen noch jetzt hätte beschämen können, worauf dann der kühne Sprung herab bis zum cis nicht minder glänzend gelang. Es ist überhaupt merkwürdig wie sich dieses wunderbare Organ gerade in seinen Endpolen — Höhe und Tiefe — frisch erhalten hat. Nur dem früher auch so prachtvollen Metall der Mittellage haben sich kleine Rostflecke angesetzt. Die vermochten aber den überwältigenden Eindruck von Frau Maternas letzter unübertrefflich stilvoller Kundry-Interpretation fast gar nicht zu trüben. Jedenfalls zeigte sich das massenhaft erschienene, begeisterte Auditorium dadurch nicht im mindesten berührt, es stürmte vielmehr die Künstlerin (die schon demonstrativ empfangen wurde) immer von neuem hervor, überschüttete sie auch — die schliesslich in Tränen zerfloss! — mit einem förmlichen Wald von Lorbeer- und Blumenkränzen, Sträussen usw. Es bedurfte geraume Zeit, bis sich der allgemeine Enthusiasmus so weit beruhigte, um noch für die den Abend beschliessenden zwei ersten Parsifalszenen des dritten Aktes die richtig empfängliche Stimmung zu gewinnen. Die auch hier wieder vorzüglichen Leistungen des Herrn Gürtler (der sich wirklich ganz der Bühne widmen sollte) und des Dr. Nikolaus Schwarz (mit seinem pastosen Bass als Gurnemanz) — des schon bei der vorherigen Kundry-Szene bewunderungswürdigen und jetzt nicht minder trefflichen Klavierakkompagements Prof. F. Folls nicht zu vergessen — entliessen mit dem Schlusse des Karfreitagszaubers die Hörer mit einem vollen, harmonischen Akkorde der Ergriffenheit, der Erhebung! — Man fand sich dann noch in den nahegelegenen Restaurationsräumen des sogenannten Wagner-Saales im Musikvereinsgebäude zu einer Art festlichen Symposions zusammen, wobei es an geistvollen und bedeutsamen Gedenkreden, wie auch Toasten natürlich nicht fehlte.

In feierlicher Weise beging am nächsten Tag, dem eigentlichen Kalendertag von Wagners Geburt — 22. Mai — die Wiener Universität die Säkularfeier. Ihr Schauplatz: der grosse Festsaal, inmitten eines Lorbeerhains mit der Kolossalbüste des Meisters geschmückt, punkt 12 Uhr (zur offiziellen Anfangszeit) so dicht gefüllt, dass viele stehen mussten, das Auditorium, mit dem Unterrichtsminister Dr. v. Hussarek an der Spitze und sämtlichen Universitätsprofessoren, viele Hofräte usw., das denkbar glänzendste, die Studenten in vollem Wichs und in Farben erschienen. Auf dem Podium hatten die akademischen Gesangvereine ihre Aufstellung genommen. Eine Ansprache des Rector magnificus Hofrat Prof. Dr. Weichselbaum leitete ein. Bedeutsam wies der Redner darauf hin, dass nicht eine einzelne Korporation, sondern die gesamte Universität das Gedenken an den Meister festlich begehe. Er betonte überdies die Verdienste der Wiener Akademiker um Richard Wagner, die unter den ersten für ihn in den Kampf getreten waren. Nachdem nun von dem neu gegründeten „akademischen Orchesterverein" die Tannhäuser-Ouvertüre schwungvoll und mit entsprechendem Beifall gespielt worden, feierte der Dekan der philosophischen Fakultät Professor Dr. Leopold v. Schröder in einer tief gedankenreichen, nahezu eine Stunde in Anspruch nehmenden Rede Richard Wagner als nationalen Dramatiker — als „unsern grössten deutschen Dramatiker" überhaupt. „Er wurde das, indem er in die Wunderwelt der deutschen Heldensage hineingriff, um seine herrlichen, lebenswahren Gestalten zu formen." „In wundervoller Verschmelzung von Wort und Ton schuf er das wahre Musik-Drama und erreichte damit den Gipfel der dramatischen Kunst. Er hat den uralten Mythos der Arier neu belebt und ihn seinem Volke wiedergeschenkt." Diese, und die weiteren ebenso geistvollen als herzenswarmen Ausführungen Prof. Schröders in Hans Sachs Worten „Ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister!" ausklingend, erweckte natürlich ein nicht enden wollendes Echo allgemeiner Zustimmung und Begeisterung. Dem entsprachen auch, best gewählt, die nachfolgenden musikalischen Darbietungen. Das „Wach auf!" und „Verachtet mir die Meister nicht", und „Heil Nürnbergs teurem Sachs" aus Wagners unsterblichem „deutschesten" Werke, ausserordentlich wirksam gesungen unter der Leitung des gemeinsamen Chormeisters des akademischen Gesangvereins und des Wagner-Vereins, Franz Pawlikowsky. Natürlich wurden alle — sowie auch Dr. Schippen von der Volksoper als Sänger des Hans Sachs — auf das lebhafteste akklamiert. Nach Schluss des offiziellen Teiles der erhebenden schönen Feier sangen die Studenten noch die Wacht am Rhein, womit das dem grössten nationalen Künstler gewidmete Jubelfest auch so recht „deutsch-volklich" ausklang.

Prof. Dr. Theodor Helm



Über die Entstehung des Siegfried-Idylls

Von K. Schurzmann

Im ersten Jahrgang der Bayreuther Blätter, welche als Organ des Bayreuther Patronats-Vereines im Januar des Jahres 1878 unter Mitwirkung Richard Wagners, redigiert von Hans von Wolzogen, ins Leben traten, findet sich im dritten Stück der März-Nummer, aus der Feder Hans von Wolzogens eine Mitteilung über die Entstehung des Siegfried-Idylls, die nicht allgemein bekannt sein dürfte. Darin berichtet der Wagner-Freund und aufopfernde Kämpfer für die Wagnersche Sache, zweifelsohne vom Meister persönlich unterrichtet:

„Wollte man dem Ganzen (nämlich dem Siegfried-Idyll), das freilich, trotz der vornehmlich aus dem dritten Akt entnommenen Motive „eine besondere Tonschöpfung heissen muss, einen Namen geben, der die ideelle Verbindung mit dem Drama, sowie mit dem geheimen Gespinste persönlicher Schicksale einigermassen andeute, so könnte man es vielleicht eine Übertragung des im Drama „Siegfried" waltenden Liebeselementes in das Persönliche, Intime und Kindliche bezeichnen, welches Kindliche sich auch in der mit einverwebten Melodie des Wiegenliedchens „Schlaf, Kindchen, schlaf" ausdrückt. Die Komposition ist im Jahre der Vollendung des genannten Dramas und der Geburt des einzigen Sohnes des Meisters entstanden und trug ursprünglich den Namen „Tribschener Idyll".

Sie war zur Feier des Geburtstages der Mutter bestimmt; für ein kleines Orchester (Streichquartett, Holzbläser, zwei Hörner und eine Trompete) ausgeführt, ward sie auf der Treppe der traulichen abgelegenen Wohnung des Meisters zu Tribschen am Vierwaldstätter See der Gefeierten als ein Morgenständchen dargebracht und daher von den Kindern des Hauses als „Treppenmusik" bezeichnet. — So erscheint denn darin jene Liebe, die im Drama den jungen Helden zuerst im Leben begrüsst, als Weberin der innigen Freude, die in der glückseligfriedensvollen Stille eines seltenen Daseins und in der erhabenen Sphäre eines dort eben neugeschaffenen grossen Kunstwerkes, angesichts der kleinen lebendigen Bürgschaft solches intimen Menschenglückes erblühen musste, und nun zur nämlichen Zeit der Entstehung jener herrlichen Liebesmelodien dem Meister zu Teil geworden, nicht anders genannt werden durfte, als ebenfalls mit dem, auch dem Kinde übertragenen hoffnungsreich sonnigen Heldennamen des Siegfried.

Damit aber auch die weiteren Freunde dieses so intim bedeutungsvolle Werk als schöne Tonschöpfung ihres Meisters kennen lernten, hat nun die wahre Besitzerin das lange als ihr eigenstes Eigen Gehegte zur Veröffentlichung hingegeben, und der Meister hat diese Veröffentlichung mit einem Gedicht begleitet, dessen erste Strophe eben jene eigenartige persönliche Lebenssphäre schildert, in welcher das „Siegfried-Drama" vollendet worden, während die zweite das Siegfried-Idyll als eine, jetzt allen Freunden zu erschliessende Gabe des Dankes bezeichnet, worin sie, der sie geweiht war, den tönenden Ausdruck eines durch sie geschaffenen Glückes so einzig zart und schön zu eigen empfangen hat."

Soweit Hans von Wolzogen, wir wissen, dass das Leben Richard Wagners ruhe- und heimatlos war, bis ihn Tribschen wie ein stilles Eiland im brandenden Meere aufnahm und ihm jene köstlichen Jahre des Schaffens und der vollkommenen inneren Befriedigung gönnte, denen wir eine enorme Produktivität des Meisters verdanken. Den grössten Teil der Meistersinger schuf er hier, er vollendete Siegfried und komponierte fast die ganze Götterdämmerung.

Wir haben uns im allgemeinen daran gewöhnt, das Kunstwerk losgelöst von seinem Schöpfer als für sich alleinstehend zu betrachten, obwohl aus dem Milieu heraus vieles im Schaffen des produzierenden Künstlers erst recht verständlich wird, ja vieles direkt durch Leben und Schicksale bedingt erscheint, vielleicht ist sogar gerade der komponierende Musiker mehr als irgend ein Künstler von den ihn umgebenden Lebensumständen abhängig. Hier mögen die Meinungen auseinandergehen, der Künstler empfindet anders als der Historiker oder Psychologe, einer geniesst mit dem Herzen, der andere mit dem Verstande, in selteneren Fällen wirken beide Faktoren zusammen. Wenn nun aber eine sogenannte Centenarfeier stattfindet, in Deutschland und darüber hinaus in allen Kulturstaaten, wenn man den 100. Geburtstag Richard Wagners feiert, so haben wir ein inneres Anrecht, nicht nur in die Werkstatt des Meisters einzudringen, sondern auch seine Lebens- und Schaffensumstände eingehend kennen zu lernen. Was wir hier aus dem Leben Richard Wagners durch den Mund einer seiner Getreuesten erfahren, entstammt der glücklichsten Lebensperiode, so dass Chamberlain den ganzen sechsjährigen Aufenthalt am Vierwaldstätter See mit Recht als „Siegfried-Idyll" bezeichnet.

Rundschau

Oper

Barmen Der Monat März sah im Barmer Stadttheater (Direktor Hofrat Ockert) einen reichhaltigen Spielplan: Tristan und Isolde, Lohengrin, Wildschütz, Afrikanerin, Zar und Zimmermann, Postillon, Troubadour, Carmen, Tiefland, Ariadne auf Naxos; Fledermaus, Zigeunerbaron.

Als Gast sahen wir den lyrischen Tenor Paul Hochheim-Breslau, der den Chapelou (Postillon) und Pedro (Tiefland) mit geschmeidiger, in allen Registern gut ausgeglichener Stimme sang. Im Postillon erfreute Franziska Vogel durch ihren hellen, sympathischen Sopran. Rudolf Maly Motta verkörperte im Wildschütz den Grafen Eberbach stimmlich und darstellerisch vortrefflich. Eine dramatisch lebensvolle Darstellung erfuhr „Othello" (von Verdi) durch Fritz Buttner, der mit Schluss dieser Saison Barmen verlässt. Eine respektable Leistung bot Adelheid Nissen als Desdemona (Othello), namentlich in gesanglicher Hinsicht. Robert Heger war der Othello-Aufführung ein zielbewusster, routinierter Führer. Zur Wiederbesetzung der frei werdenden Stellen fanden sich verschiedene Bewerber zu Probespielen ein. H. Oehlerking

Dresden Das „sorgfältigste gepflegte Kind" der Wagnerschen Muse, das „volle und üppige Hauptwerk" des Meisters, der gewaltige „Ring des Nibelungen" ist nun am 29. Mai mit dem letzten Tage, der „Götterdämmerung", in seiner neuen, von Grund aus frisch gestalteten Inszenierung zum Ganzen gerundet worden, und die Königliche Bühne darf berechtigte Genugtuung darüber empfinden, dass die riesengrosse Erneuerungsarbeit ohne jeglichen schweren Zufallsschlag in der Zeit beendet werden konnte, die bereits Monate vorher für diese Leistung festgesetzt war. Bis zum Beschluss benötigte das Institut keinen einzigen Gast; trotz mehrfacher Indispositionen einzelner Sänger konnte die geplante Besetzung sicher und mit den besten Kräften der Bühne durchgeführt werden — ein Resultat, auf das die Dresdner Oper gewiss stolz sein darf. Die neue „Götterdämmerung" schliesst sich dem Vorabend und den beiden Taggenossen würdig an, ohne indessen die künstlerische Höhe des „Siegfried" zu erreichen, der unbedingt den Gipfelpunkt der Neuinszenierung darstellt. Wiederum haben Maler Otto Altenkirch und Oberinspektor Hasait ihres schwierigen Amtes mit höchster Energie gewaltet, ohne freilich überall eine glückliche Hand zu zeigen. Szenisch-dekorativ ist im Schlusswerk das Hauptmoment die Gibichungenhalle der Residenzsitz Gunthers. Hatte man von der früheren Dekoration der Residenz zu sehr den Eindruck der Kulissenkomposition in althergebrachtem Sinne, so geht die neue doch wohl zu sehr auf die Wirkung schöner Holzverkleidungen und Möbel aus „altdeutschen Werkstätten" aus. Sechs starke geschnitzte Säulen begrenzen den hohen Raum nach vorn, die Seitenwände sind aus glatten, teilweise ebenfalls geschnitzten Holztafeln, von denen man hin und wieder glaubt, sie seien mit schöner Einlagearbeit versehen. Stühle und Tische verweisen allzu sehr in die Luther- und Wartburgzeit. Die von mächtigen Balken getragene, nach den Seiten zu abgeschrägte Decke ist eine fast zu saubere, imponierende Zimmermannsarbeit. Vor allem aber läßt diese Halle trotz ihrer respektablen Höhe viel zu wenig Licht herein, so dass die sich in ihr bewegenden Gestalten beinahe gegen den Rheinhorizont nur Schattenrißcharakter erhalten. Die übrigen neuen Szenenbilder vermögen künstlerischen Ansprüchen weit eher zu genügen, wenn auch da nicht alles zur vollen Zufriedenheit geraten ist. Vortrefflich war die musikalische und dramatische Ausführung durch v. Schuch und Toller (Regie). Vogelstrom war ein glänzender Siegfried, Irma Tervani eine eindrucksvolle Waltraute, Zottmayr ein stimmschöner Hagen, Frau Wittich eine Brünnhilde von heldenhafter Stimmkraft-Ausdauer. Als erste Rheintochter trat Magdalena Seebe strahlend hervor. Der Männerchor war äusserst frisch und bewegt. Das Publikum feierte zum Schlusse die Künstler mit Begeisterung.

Dr. Georg Kaiser

Elberfeld Der März-Spielplan des Stadttheaters (Direktor Artur von Gerlach) stand wesentlich unter dem Zeichen der dramatischen Kunst. Ausser dem gesamten „Ring" hörten wir Mozarts „Don Juan" mit d'Andrade als Gast in der Titelrolle, Carmen, Tiefland; ferner Fidelio, Freischütz, Mignon, Hugenotten, Hoffmanns Erzählungen, Zar und Zimmermann, Undine, Lustige Weiber. Die Operette war vertreten durch: Vogelhändler, Der liebe Augustin.

Dramatische Durchschlagskraft und ausdrucksvolle Singkunst bekundete Nuschi Hüsgen Szekrenyessy in „Fidelio" (Titelrolle). Erich Huold gab den Pizarro (Fidelio) und Don Juan darstellerisch und stimmlich in hoher künstlerischer Vollendung. Die Marzelline (Fidelio) und Zerline (Don Juan) fand in Elly Gladitsch gediegene Verkörperung.

Eine ganze Reihe von Gästen bemühte sich mit ungleichem Erfolg um Anstellung für die nächstjährige Spielzeit.

H. Oehlerking

Posen Der zweite Teil der Saison brachte neben Cavalleria, Bohème, Rigoletto, Maskenball, Opernball als örtliche Novitäten Kienzls „Kuhreigen" und Humperdincks „Königskinder". Beide Werke fesselten besonders, weniger Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna" und Kaisers „Stella maris". Zur Wagnerfeier gab man „Lohengrin" mit Berliner

Gästen in den Hauptpartien. Bis auf die vorzüglich besetzten Baritonfächer scheint das ganze Personal zu wechseln. Unseren lyrischen Tenor Adolf Jäger verlieren wir ungern an Magdeburg, alle anderen Herrschaften haben keinen festen Fuss hier gefasst. Die Operette bleibt für den Sommer vorbehalten, der Winter galt vorzugsweise der Oper.

A. Huch

Konzerte

Wien Für heute nur einige Worte über die vom Konzertbureau Gutmann (Inhaber: H. Knepler) am 28., 29., 30. April und 2. Mai im Saal Bösendorfer vor dessen Demolierung veranstalteten vier Konzerte „Abschiedskonzerte". Sie waren trotz bedeutend erhöhter Preise ausverkauft, schon deshalb, weil man zur Mitwirkung lauter erklärte Lieblinge unseres Publikums gewonnen hatte: für den ersten Abend die gefeierte Koloratursängerin Frau Selma Halban-Kurz und Alfred Grünfeld, für die nächsten Abende Eugen d'Albert, Johannes Messchaert, zuletzt das Quartett Rosé. Frau Halban-Kurz hatte sich mit Liedern von Mozart, Schubert, Cornelius, Brahms (welchen Meister sie früher kaum jemals hier öffentlich interpretierte), R. Strauss eigentlich auf ein ihr mehr fremdes Gebiet begeben, doch bot sie alles, wenn auch mitunter nicht gar zu innig, doch künstlerisch vornehm. In ihrem wahren Element befand sie sich freilich erst bei Johann Strauss' „Frühlingsstimmen"-Walzer, besonders, da man sich auch die Begleitung A. Grünfelds nicht einschmeichelnder, graziöser vorstellen konnte. Allein spielte Grünfeld Beethovens „Andante favori" (Fdur), Gluck-Brahms' Gavotte in Adur, Chopins Fismoll-Nocturno und Schumanns Fdur-Novellette mit allen ihm spezifisch eigenen Reizen des Anschlages und der Phrasierung, so dass er sich mit der Sängerin redlich in die Ehre des Abends teilen konnte.

In eine höhere, richtiger: die höchste Sphäre der Klaviermusik wurde man durch d'Albert gehoben, der nur Beethoven spielte u. zw. nach den 32 Variationen in Cmoll die Sonaten op. 53 Cdur („Waldstimmen"), Fmoll op. 57 (appassionata), Cmoll op. 111, dann für die Masse leichter fasslich herabsteigend: das Gdur-Rondo op. 51, No. 2, von ihm selbst bearbeitete „Ecossaises" und die Humoreske „Die Wut über den verlorenen Groschen". Der berühmte Beethoven-Interpret bot alles grosszügig-stilvoll, elementar fascinierend, wie's vielleicht heute nur mehr er vermag, um endlich mit einer bedeutsamen Zugabe, dem ersten Satz der „Abschiedssonate" Esdur op. 81 („Les adieux") zu schliessen: ob wohl die Mehrheit des (nicht durchweg aus rein künstlerischen Gründen so massenhaft erschienenen) Publikums die wehmütig sinnige Anspielung verstanden hat?!

Messchaert hatte Lieder von Schumann, Schubert, Brahms gewählt, die zuletzt mit erschütterndem Ausdruck gesungenen „Vier ersten Gesänge" von Brahms gaben gleichsam symbolisch der Trauerstimmung der Wissenden Ausdruck: nun von dem für alles mehr intime Musizieren (Lieder, Soloklavierspiel, Kammermusik) best bewährten, ja geradezu unvergleichlichen Raum für immer scheiden zu müssen.

Darauf mochte auch das Quartett Rosé anspielen durch die Wahl von Beethovens wunderbaren Schwanengesang op. 135, Fdur, dessen Finale bekanntlich die Worte überschrieben: „Muss es sein? — Es muss sein!" An dieses „Sein müssen" der Zerstörung des Bösendorfer Saales wollte man noch vor ganz kurzer Zeit in Wien gar nicht recht glauben. Herrlich, in edelster Weise kongenial spielten Rosé und Genossen dann noch Schuberts grosses Cdur-Quartett (mit dem berühmten Nachtigallen- und Liebes-Zauber des Adagio) und zum Schluss die Variationen über die Kaiser-Hymne aus Haydns Cdur-Quartett, nach welchem Stück sich niemand trennen wollte. Vielleicht noch durch eine Viertelstunde rief man in einer eigenen, nicht leicht zu beschreibenden Stimmung forwährend nach Rosé und seinen Partnern: aber die waren, offenbar selbst tief ergriffen, in aller Stille davon gegangen.

Vom Bösendorfer Saal selbst sei nur noch bemerkt, dass er am 19. November 1872 mit einem Klavierabend Hans v. Bülows eröffnet, sich aus einer fürstlich Lichtensteinschen Reitschule durch sinnige architektonische Experimente und Vorkehrungen namentlich durch geflissentliche Vermeidung jedes die Schallwellen behindernden rein dekorativen Prunkes (wie selbst Kronleuchter u. dgl.) allmählich zu idealsten akustischen Konzertsaal herausgestaltete, der überhaupt zu denken ist. Ob in dem im nächsten Oktober neu zu eröffnenden Wiener Konzerthaus und zwar in dessen speziell für Kammermusik u. dgl. bestimmten kleineren Saal eine ähnliche wunderbare Akustik erreicht werden wird? Der Wunsch ist da natürlich der Vater des Gedankens — aber seine vollkommene Erfüllung kann heute noch Niemand voraussagen.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Die Zukunft der Wagnerschen Musik. Nie zuvor hat ein Volk mit ähnlicher Ungeduld der Freigabe des künstlerischen Lebenswerkes eines seiner Grössten entgegengesehen, und angesichts dieser Erscheinung drängt sich die Frage auf, ob die heutige Begeisterung für die Werke Richard Wagners auch echt und unverfälscht ist. Wird die bevorstehende Freigabe seiner Musikdramen die Werke des Bayreuther Meisters wirklich volkstümlich machen und ihre Wertsteigerung noch weiter vertiefen? Oder wird die Popularisierung zu einer allmählichen Ernüchterung und kritischeren Wertung seines Werkes führen? Und noch eine zweite Frage erscheint dem vorurteilsfreien Beobachter unserer musikalischen Zeitströmungen von Bedeutung. Wird die Freigabe im Sinne der Abkehr vom Sprechgesang des leitmotivischen Musikdramas und der Rückkehr zur rein melodischen Form der Oper wirken? Die Wissenschaftliche Korrespondenz hat diese Fragen an eine Reihe namhafter Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens gerichtet. Prof. Gernsheim ist der Meinung, dass nicht die Freigabe der Wagnerschen Werke, sondern einzig und allein die Zeit für die Beantwortung der beiden Fragen entscheidend sein dürfte. Der Komponist des Evangelimanns Wilhelm Kienzl sagt: „Es wird mit den Wagnerschen Werken genau so kommen wie mit denen von Mozart, Schiller und mit aller grossen dramatischen Kunst. Übrigens, wer sagt uns denn, dass gerade die Freigabe der Wagnerschen Dramen eine Popularisierung zur Folge haben könne? Wird doch das Publikum für seine Plätze im Theater nicht einen Pfennig weniger bezahlen als früher, so dass die Tantiemenaufhebung nur den Theaterleitungen zugute kommt. Und diese stellen doch sicher nicht das „Volk" dar. Wie sich die Form der Oper künftig entwickeln wird, das lässt sich nicht voraussagen. In jeder Kunstentwicklung gibt es Auf- und Niederstiege, und vor allem entscheidet oft nur der Trieb, dem Publikum Abwechslung zu bieten, so dass es sich bei der einen „Richtung" von der anderen „erholen" kann."

Der Gruss ins Leere. Im „Journal de Bruxelles" erzählt Fierens Gevaert eine ihm von seinem Schwiegervater, dem bekannten belgischen Musikgelehrten und Komponisten gleichen Namens, anvertraute Wagneranekdote, die wohl unbekannt sein dürfte. Es war zur Zeit der ersten Festspiele in Bayreuth im Jahre 1876. Der alte Kaiser Wilhelm hatte Wagner eingeladen, mit ihm in der offenen Kalesche vom Opernhause zum Bahnhofe zu fahren. Unterwegs jubelte den beiden die sich in den Strassen dicht drängende Volksmenge stürmisch zu. Wagner grüsste neben dem hohen Herrn bescheiden nach allen Seiten. Das war um die Mittagsstunde. Als der Kaiser am Bahnhof angekommen war, leerten sich die Strassen schnell. Alles eilte nach Hause, wo die dampfenden Gerichte lockten. So kam es, dass die Strassen bald still und verlassen dalagen. In einem Hôtel sass auch eine kleine Gesellschaft von Wagnerverehrern, zu denen der oben genannte Gevaert gehörte, um den Mittagstisch. Plötzlich trat einer der Runde ans Fenster und winkte die anderen rasch herbei und allen bot sich ein gar seltsames Bild: durch die fast leere Strasse fuhr Meister Wagner im offenen Wagen vom Bahnhofe zurück. Er grüsste immerfort, obgleich kaum jemand zu sehen war und lautlose Stille in der Runde herrschte. Er war verloren in seinen Träumen . . .

Sprachscherze eines Wagnerdirigenten. Hans Richter hat, wie man weiss, viele Jahre in England verbracht. Dennoch hatte er nie für die englische Sprache viel Interesse, so dass in den englischen Musikerkreisen eine Menge Sprachscherze bekannt geworden sind, deren Ursprung auf Richter zurückgeführt wird. Nachstehend einige Proben. Als Richter eines Tages in einer Orchesterprobe die Geiger ersuchen wollte, das Pizzicato mit den Fingerspitzen so auszuführen, dass der Fingernagel nicht die Saite berührt, drückte er sich angeblich folgendermassen aus: „Please, gentlemen, not wit to corps, but wit te meet!" Wörtlich übersetzt: Bitte, meine Herrn, nicht mit den Hühneraugen, sondern mit dem Schlachtfleisch!" — Jemand fragte ihn, wie er mit dem englischen Essen zufrieden sei; er antwortete: „Not very. In te morning I become a fish, to lunch a duck and to dinner a pork." Zu deutsch: „Nicht besonders. Morgens werde ich ein Fisch, beim Frühstück eine

Ente und beim Diner ein Schweinefleisch." — Den hübschesten Ausspruch jedoch, den er sich geleistet haben soll, gab er als Antwort auf die Frage, wie es seiner Frau ginge: „She is no good; if she does not lie — she swindels." Übersetzt: „Sie taugt nichts; wenn sie nicht lügt, dann schwindelt sie." Was er meinte, war: „If she does not lay down, she often feels giddy." Was heissen würde: „Wenn sie sich nicht niederlegt, hat sie oft Schwindelanfälle."

Italienische Wagner-Erinnerungen. Eine Anzahl interessanter italienischer Erinnerungen an Richard Wagner veröffentlicht Carlo Placci in einem Aufsatz der „Lettura"; sie stammen von dem Florentiner Dirigenten Guiseppe Buonamici, der mit Wagner befreundet war und der auch der Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth beiwohnte. Dabei erzählte Buonamici einen bezeichnenden kleinen Vorfall: „Als Peter Cornelius, Dr. Hans Kliebert (der damals Direktor des Würzburger Konservatoriums war) und ich nach Bayreuth fuhren, um den Proben und dann der Aufführung der Beethovenschen Neunten Sinfonie beizuwohnen, die bei der Grundsteinlegung gespielt wurde, kamen wir auf den Gedanken, Wagners alten treuen Diener Mracek mit nach Bayreuth zu nehmen; Mracek war damals Diener an unserem Münchner Konservatorium. Wir kamen nach Bayreuth, als gerade eine der grossen Proben begonnen hatte, und unter der Führung von Cornelius eilten wir schleunigst ins Theater, wo ein reges Getriebe herrschte. Während der Probe drehte sich Wagner einmal um, dabei sah er uns und winkte uns herzlich zu; dann aber erkannte er seinen Diener. Da unterbrach er die Probe. „Mracek!" so rief er, „wie kommst denn Du hierher? Bravo! Komm herauf!" Und der gerührte Diener kletterte über Bretter und Balken, um seinen Herrn zu erreichen. Wagner aber nahm ihn bei der Hand, wiederholte ihm immer wieder, wie er sich freue, ihn wiederzusehen, rief nach seiner Frau und den Kindern, und schliesslich sagte er: „Nachher werden wir uns noch wiedersehen!" Erst dann wandte er sich wieder zum Orchester: „Und nun, meine Herren, fahren wir mit unserer Arbeit fort." — Vom Besuch Wagners erzählt Buonamici: Wagner wollte einige jener italienischen Volksschauspieler hören, die auf der Strasse zu rezitieren pflegten; man rief die Schauspieler ins Hotel. Als es dann dazu kam, dass der Pasquino honoriert werden sollte, reichte ihm Wagner, der sehr begeistert von den Vorträgen war, 500 Lire statt der 50 Lire, die der Graf Gravina dem Mimen versprochen hatte. Als Gravina sein Erstaunen ausdrückte, meinte Wagner nur: „Trotz aller Schminke und allen Schnurrpfeifereien spüre ich doch, dass dieser arme Teufel hungert. Ich verstehe mich darauf, denn auch ich habe einmal gehungert." — Eines Abends, so erzählt Buonamici weiter, zeigte mir Wagner den Marsch, den er für die Vereinigten Staaten von Nordamerika komponiert hatte; die Komposition war gerade veröffentlicht worden, aber ich kannte sie schon. Plötzlich erklärte Wagner: „Das ist meine beste Komposition!" „Ach, wirklich?" antwortete ich, und er meinte: „Nun, Sie sagen das so, als stimmten Sie darin mit mir nicht ganz überein." Worauf ich erwiderte: „Es mag schon so sein, wie Sie sagen, aber ehrlich gesagt, ich ziehe andere Ihrer Werke bei weitem vor." „Trotzdem muss es mein bestes Werk sein", meinte Wagner, „denn es wurde mir höher bezahlt, als alle anderen!"

Kreuz und Quer

Basel. Kapellmeister Suter, der langjährige Leiter des Basler Musikwesens, ist von der dortigen philosophischen Fakultät zum Ehrendoktor ernannt worden.

Bayreuth. Bei Frau Cosima Wagner ist anlässlich des 100. Geburtstages Richard Wagners folgendes Telegramm des Deutschen Kaisers eingelaufen: „Den heutigen 100jährigen Geburtstag Richard Wagners will ich nicht vorübergehen lassen, ohne Ihnen, gnädigste Frau, ein Zeichen meines Gedenkens zu senden. In der ganzen Nation wird der heutige, für die deutsche Kunst und deutsche Kultur so bedeutungsvolle Tag gefeiert, und dankbaren Herzens wandern auch meine Gedanken nach dem stillen Bayreuth, wo der vor hundert Jahren Geborne vom Kampf seines Lebens ruht, an der Stätte, von welcher die Grösse und der Ruhm seines unsterblichen Schaffens und Wirkens in alle Welt getragen wurde zum Heil und zum Segen deutscher Kunst. Ich habe in meinem Opernhause am heutigen Tage mein Lieblingswerk, „Die Meistersinger", für die Schüler der Berliner Gymnasien aufführen lassen, um auf die heranwachsende Generation erzieherisch im Geiste Richard Wagners einzuwirken. Ferner fand eine Gedächtnisfeier in meinem Schauspielhause statt, wo seinerseit der „Fliegende Holländer" zum ersten Male gegeben wurde. Wilhelm I. R."

Berlin. Der Berliner Tonkünstlerverein versendet den Bericht über sein 68. Lebensjahr. Seine über 14000 Bände starke Bibliothek hat der Verein in den Dienst der Allgemeinheit gestellt und seit dem 1. November 1908 zur Volksbibliothek erweitert. Mit einem weiteren Bestand von 2000 Nummern hat der Verein am 1. Oktober 1912 eine Zweiganstalt seiner Musikvolksbibliothek in Charlottenburg ins Leben gerufen. Die Zahl der Ausleihungen war im ersten Vierteljahr bereits 2279. Die Stunden- und Konzertvermittlung begann ebenso segensreiche Früchte zu tragen, wie die seit Jahren stark in Anspruch genommene Krankenkasse, Unterstützungs- und Darlehnskasse. Das Gesamtvermögen betrug am Ende des vorigen Jahres nahezu 82000 M. Der Verein zählt insgesamt 551 Mitglieder.

— Das Bach-Beethoven-Brahms-Fest, das aus Anlass des fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläums des Kaisers von der Konzert-Direktion Hermann Wolff veranstaltet wurde, hat den Reinertrag von 21,000 Mark ergeben. Der Reinertrag wird den wohltätigen Stiftungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zugeführt.

— Zum Regierungsjubiläum des Kaisers veranstaltet der Allgemeine Deutsche Musiker-Verband, der in diesem Jahre seine 25. Delegiertenversammlung in Berlin abhält und auf ein 40jähriges Bestehen zurückblicken kann, ein Deutsches Musikfest, das vom 21.—29. Juni in der Philharmonie stattfindet. In sieben Festkonzerten, von denen zwei als Volkskonzerte gedacht sind, werden Orchester in Stärke von etwa 200 Künstler (hervorragende Vertreter aller Hof- und städtischen Orchester Deutschlands) mitwirken.

— Die Enthüllung des Joseph Joachim-Denkmals findet am 5. Juni, mittags um 12 Uhr, in der Vorhalle des Konzertsaales der Königl. akademischen Hochschule statt.

— Die Königl. Akademie der Künste zu Berlin eröffnet den Wettbewerb für Musiker um den Preis der Zweiten Michael Beer'schen Stiftung, zu welchem Bewerber aller Konfessionen zugelassen werden. Es wird als Aufgabe gestellt: „Eine Symphonie". Die kostenfreie Ablieferung der Konkurrenz-Arbeiten an die Königliche Akademie der Künste (Berlin W 8, Pariser Platz 4) hat bis zum 1. Februar 1914, mittags 12 Uhr, zu erfolgen. Die eingesandten Arbeiten und das schriftliche Bewerbungsgesuch müssen von folgenden Attesten und Schriftstücken begleitet sein: einem amtlichen Atteste, aus dem hervorgeht, dass der Konkurrent ein Alter von 22 Jahren erreicht, jedoch das 32. Lebensjahr noch nicht überschritten hat, einem Nachweise, dass der Bewerber seine Studien auf einer deutschen höheren Lehranstalt für musikalische Komposition gemacht hat, einem kurzen selbstgeschriebenen Lebenslauf, aus welchem der Studiengang des Bewerbers ersichtlich ist, einer schriftlichen Versicherung an Eidesstatt, dass die eingereichte Arbeit ohne jede Beihilfe von dem Bewerber ausgeführt ist. Arbeiten, denen die verlangten Schriftstücke zu 1 bis 4 nicht vollständig beiliegen, werden nicht berücksichtigt. Der Preis besteht in einem Stipendium von 2250 Mark zu einer einjährigen Studienreise, bezüglich deren Ausführung der Stipendiat noch bestimmte Anweisung erhalten wird. Er ist aber verpflichtet, vor Ablauf der ersten sechs Monate seiner Reise über den Fortgang seiner Studien der Akademie der Künste schriftlichen Bericht zu erstatten und, zum Zweck des Studiennachweises, eigene Arbeiten beizufügen. Der Genuss des Stipendiums beginnt mit dem 1. Oktober 1914.

Bremen. Wagners „Parsifal" wird nach seiner Freigabe zum ersten Male in Deutschland nach Bayreuth am Bremer Stadttheater aufgeführt werden, und zwar am 1. Januar 1914. Die musikalische Leitung hat Herr Prof. Wendel übernommen, der mit den Proben bereits im August beginnen wird. Die Inszenierung, die sich eng an die Bayreuther Aufführungen anschliessen soll, leitet Oberregisseur Strickrodt. Die Titelpartie singt Herr Alois Hadwiger, der sie schon mehrere Jahre in Bayreuth gegeben hat, die Kundry abwechselnd Frau Pfeilschneider und Frau Burchard-Hubenia, den Gurnemanz der neuengagierte Bass Herr Willy Bader, den Amfortas abwechselnd Herr Schützendorf und Herr Permann, den Klingsor Herr Richard Hohberg vom Hamburger Stadttheater. Die Chöre werden bedeutend verstärkt, das Orchester auf 70 Mann erhöht.

Breslau. Claudio Monteverdis „Orfeo" wird am 8. Juni im Breslauer Stadttheater zum ersten Male

in deutscher Sprache und zum ersten Male auf einer modernen Bühne aufgeführt. Das Textbuch bringt uns die Oper Monteverdis nahe, der vor 300 Jahren ebenso als Revolutionär verschrien war, wie vor 50 Jahren Wagner. „Was kümmern sich diese Neuerer um die Regel der Kunst!“ schrieb 1600 ein ehrenwürdiger Domherr aus Bologna gegen ihn, „sie glauben genug getan zu haben, wenn Sie das Ohr befriedigt haben. Tag und Nacht mühen sie sich auf Instrumenten ab, um darauf den Effekt ihrer mit Dissonanzen gespickten Sätze zu erproben — die Toren! Sie merken nicht, dass die Instrumente sie betrügen! Es genügt ihnen, möglichst grossen Tonlärm, ein Durcheinander von ungereimten Dingen und Berge von Unvollkommenheiten zusammengebracht zu haben.“ Ist auch Monteverdis „Orfeo“ nicht der erste Versuch, eine Handlung auf der Bühne musikdramatisch darzustellen, so hat er doch mit seiner damals unerhört kühnen Harmonik zuerst das Orchester in innigsten Zusammenhang mit der Handlung gebracht und sogar schon in einem an entscheidender Stelle immer wieder auftretenden Ritornell eine Art Leitmotiv geschaffen. Nun wird das berühmte Werk seine Bühnenwirksamkeit nach 300 Jahren noch einmal erproben können. Die deutsche Bühnenbearbeitung (in drei Akten) stammt von Hans Erdmann-Guckel; das Textbuch, mit einer Einleitung von Otto Kinkeldey, ist soeben bei Julius Hainauer in Breslau erschienen.

Chicago. Der neuernannte Direktor der Grossen Oper in Chicago Campanini hat einen Preis von 5000 Dollar für die beste amerikanische Oper, das heisst eine Oper, deren Buch sowohl wie die Musik von einem Amerikaner herrühren, ausgesetzt.

Darmstadt. Das zur Feier von Wagners 100 jährigem Geburtstage gestern veranstaltete Festkonzert nahm einen glänzenden und erhebenden Verlauf. Professor Winderstein vollbrachte mit seinem trefflichen Philharmonischen Orchester aus Leipzig wahre Wundertaten. Jede Nummer war aus einem Gusse; alle Strichnuancen waren wundervoll einheitlich durchgeführt, überall herrschte die grosse Linie, wie sie Wagner verlangt, erschien das Kunstwerk in einer Plastik des musikalischen Aufbaus, die allein schon überwältigend wirkte. Das mit erlesener Sorgfalt zusammengestellte Programm, das grösstenteils hier seltener gehörte Werke enthielt, brachte zur Einleitung die schon 1840 geschriebene Faust-Ouvertüre mit ihren interessanten Tristan-Vorahnungen, sodann das grosse Bacchanale aus der Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser“, die wunderbar zarte, tiefe, sinnige Poesie und Abgeklärtheit des Siegfried-Idylls und im stärksten Gegensatz dazu die alle Schranken durchbrechende, in „ungemessene Räume“ des seelischen Entzückens emportragende Ekstase im Tristan-Vorspiel und in Isoldens Verklärung — es waren herrliche instrumentale Offenbarungen! Besonderes Interesse erweckten auch die beiden Stücke aus „Parsifal“: Vorspiel und Charfreitagszauber, zumal man ihnen in den hiesigen Konzertsälen selten begegnet ist. Die Trauermusik beim Tode Siegfrieds aus der „Götterdämmerung“ kam zu erschütternder Wiedergabe, und zum Schluss strömte in seiner vollen sonnigen Schönheit und Heiterkeit, seiner ehernen Rhythmik und seiner üppig dahinflutenden breiten Klangpracht das Meistersinger-Vorspiel dahin.

— Hier wurde der 100. Geburtstag Richard Wagners durch eine Aufführung der „Meistersinger“ unter Leitung des Generalmusikdirektors Eger gefeiert.

Dessau. Die Übersicht über das Spieljahr 1912/13 des Dessauer Hoftheaters verzeichnet vom 1. Oktober bis 30. April 166 öffentliche Aufführungen (148 Theaterabende und 18 Konzertveranstaltungen), in denen zusammen 62 verschiedene Theaterstücke aufgeführt wurden. Neuheiten in der Oper waren: Das Nothemd von Viktor v. Woikowsky-Biedau (Uraufführung), Ariadne auf Naxos, Der Bärenhäuter, Die Bohème und Brüderlein fein.

Görlitz. Das 18. Schlesische Musikfest wird vom 20. bis zum 24. Juni in Görlitz stattfinden. Die musikalische Leitung ist diesmal geteilt worden: den instrumentalen Teil wird Generalmusikdirektor Steinbach (Köln) dirigieren, den vokalen Teil Prof. Rüdel (Berlin).

Heidelberg. Im Alter von 93 Jahren ist hier am 26. Mai Fräulein Elise Ritzhaupt, eine Jugendfreundin Robert Schumanns, gestorben. Schumann hatte als Student bei den Eltern der Verstorbenen gewohnt.

Helsingfors. Die Sängerin Aino Ackté hat für eine Oper in finnischer Sprache ein Preisausschreiben erlassen.

Lemberg. Alexander v. Bandrowski, seinerzeit berühmter deutscher und polnischer Wagnerdarsteller, ist im 53.

Lebensjahre der Zuckerharnruhr erlegen und wurde in Krakau beerdigt. Geboren im Jahre 1860 zu Lubaczów in Galizien, war Bandrowski anfangs Opernsänger in Lemberg; darauf vervollkommnete er sich in Mailand bei Maestro Sangiovanni, nachher in Wien bei Prof. Salvi. Bis 1886 sang er abwechselnd in Warschau und Lemberg Opern, worauf die eigentliche künstlerische Laufbahn in Linz begann. Der grosse Erfolg im Sommer 1887 im Krolltheater zu Berlin brachte ihm ein Engagement nach Köln, Graz, endlich nach Frankfurt a. M., wo er zu grossem Ruhm gelangte. Hier war er ständig bis 1905 verpflichtet, sang er in dieser Zeit oft als Gast in Dresden, Hamburg, London und Amerika, wo er namentlich als Heldendarsteller sich einen grossen Namen erwarb. Ausserdem kam er oft als Gast nach Lemberg, wo er sich um die Wagnersache einen unvergesslichen Namen erwarb. Er war der erste Tannhäuser in Lemberg (1894), worauf „Rienzi“ zum erstenmal folgte. Als er sich seit 1905 dauernd in Krakau aufhielt, war sein ganzes künstlerisches Streben, in Lemberg den „Ring“ aufzuführen. Mit Hilfe des ausgezeichneten Dirigenten Herrn Antonio Ribera brachte Bandrowski in der Zeit 1907—1910 den ganzen „Ring“ zustande, worauf im Jahre 1910/11 noch dreimal das ganze Werk, mit sehr wenigen Strichen, polnisch, mit sehr grossem Erfolg zur Aufführung kam. Bandrowski war mehr als Sänger mit schöner Stimme und immer, wenn er die Szene betrat, schien wirklich ein bedeutender Mensch dazustehen. Einer, dem man wohl glauben konnte, dass er „aus Glanz und Wonne“ herkomme. Seine letzte Partie in Lemberg war im Jahre 1911 Siegfried in der „Götterdämmerung“. Die Trauermusik zu Siegfrieds Totenfeier war zugleich Lembergs trauriger Abschied von diesem grossen Wagnerdarsteller. Dr. Gruder

Leipzig. Kammersänger Karl Scheidemantel hat einen vieraktigen Operntext „Eldena“ vollendet, den der Leipziger Komponist Eugen Lindner vertonte. Die Uraufführung soll im Herbst in Leipzig stattfinden.

Limbach. Der Musikverein gab am 27. Mai ein Festkonzert zur Feier von R. Wagners 100. Geburtstage; Leitung: Kantor R. Levin; Soli: Frau Schulze-Uhlig und Herr P. Brückner aus Dresden.

London. Im Covent Garden soll am 1. November eine Opernspielzeit beginnen, bei der nur in englischer Sprache gesungen wird. Das Unternehmen, das sich königlicher Fürsorge erfreut, soll überhaupt junge englische Talente, Sänger sowohl wie Komponisten, zu fördern suchen.

— Direktor Denhoff wird demnächst eine längere Tournee mit dem „Rosenkavalier“ durch Grossbritanien und Irland unternehmen. Die Aufführungen erfolgen in englischer Sprache; die Reise wird alle grösseren Städte der vereinigten Königreiche berühren.

— Im Elektrophone-Salon in London konnten kürzlich die Londoner die Aufführung der Margarete in der Pariser Oper mitanhören. Zuerst vernahm man freilich nur ein undeutliches Brummeln, dann aber tönte klar die schöne Altstimme einer Frau und ein Bariton herüber, und es wurde möglich, Sänger und Orchester deutlich zu unterscheiden, ja man hörte sogar den Beifall des Publikums. Zu gleicher Zeit hörten die Pariser die Stimme der Destinn, die in London im Covent Garden sang. In dem Pariser Salon wurden ausserdem Verbindungen mit der Albert Hall hergestellt, wo gerade Evans von dem Leben und den Taten der Scottschen Südpolexpedition

erzählte, und mit anderen Bühnen, deren Ausführungen alle in Paris klarer zu hören waren als die Pariser in London. Ein Austausch von Opernmusik durch das Elektrophone zwischen Neuyork und London soll nach den Versicherungen der Gesellschaft auch schon in nächster Zeit möglich werden.

— Mit Genehmigung von Frau Cosima Wagner werden vom 23. Juni ab in dem Londoner Variété Coliseum unter der Begleitung Wagnerscher Musik eine Reihe lebender Bilder aufgeführt, die die entscheidenden Ereignisse im „Parsifal" dem Publikum vorführen. Die Absicht des Unternehmens ist es, bis zu der Zeit, da der „Parsifal" frei wird, den Besuchern des Londoner Variétés „einen künstlerischen und dramatischen Vorgeschmack der Schönheiten des Parsifal zu vermitteln." Die Darstellung bringt als erstes Bild: Parsifal tötet den Schwan und wird darum von Amfortas und den Rittern abgewiesen, weil in jenen heiligen Stätten das Leben aller Tiere als unantastbar gilt. Zweites Bild: Amfortas und der Gral. Weiter: Die Ausweisung Parsifals aus dem Gralschlosse, Parsifal in Klingsors Zauberschlosse mit den Blumenmädchen und Kundry, Klingsors Speerwurf auf Parsifal, der Einsturz des Zauberschlosses, die Heilung der Wunde des Amfortas und als letztes Bild: Parsifal und der Gral mit Kundrys Tod. Die ganze Aufführung soll 20 Minuten dauern. Die Entwürfe zu den Szenenbildern liefert der Maler Byan Shaw; für den musikalischen Teil dieses verkürzten Parsifal soll das Orchester verstärkt werden, Dirigent wird Sir Henry Wood sein.

— Im His Majestys Theater wurde am 27. Mai zum ersten Male Strauss' „Ariadne auf Naxos" aufgeführt. Der Bürgerliche Edelmann wurde englisch gegeben, die Oper mit Hofmannsthals deutschem Text gesungen. Die Aufführung war ein gemeinsames Unternehmen von Sir Herbert Beerbohm-Tree und Herrn Thomas Beecham. Sir Herbert war für die Komödie Molières, deren Hauptrolle er spielte, Herr Beecham für die Oper, die er dirigierte, verantwortlich. Die Aufführung war ein Hauptereignis der Londoner Spielzeit. Die Ausstattung war glänzend, besonders gut wurde die Oper gegeben. Die Ariadne sang Eva v. d. Osten, die Zerbinetta Hermine Bosetti und den Bacchus Otto Barach.

Magdeburg. Im Stadt-Theater-Konzert am 2. April kam die sinfonische Dichtung zu „Hebbels Judith" von Fritz Theil, Kapellmeister am Stadt-Theater in Plauen i. V., zur Aufführung. Das Werk, welches die Erstaufführung in Altenburg (S.-A.) erlebte, fand durch das Städtische Orchester in Magdeburg eine glänzende Wiedergabe unter des Komponisten Leitung und hatte derartig starken Erfolg, dass es am 23. April wiederholt wurde.

Mainz. Die Stadt Mainz bewilligte 18000 M. zur Aufführung des „Parsifal" am 1. Januar 1914 im Stadttheater.

Paris. Im Januar 1914 werden die Pariser in drei Theatern Gelegenheit haben, den „Parsifal" zu hören. In der Grossen Oper werden ihn die Herren Messager und Broussau zur Aufführung bringen und haben diesen Entschluss bereits offiziell in ihr Programm für die nächste Saison aufgenommen. Dann führt Gabriel Astruc in seinem neuen Theater an den Champs Elysées den „Parsifal" auf, und zwar in deutscher Sprache und mit deutschen Kräften. Auch Albert Carré wird den „Parsifal" in der Salle Favart aufführen; die Titelrolle wird hier Herr Rousselière singen.

— Ein Brief Jenny Linds über Wagner wurde dieser Tage in Paris in einer Autographen-Versteigerung verkauft. In diesem an einem Freund gerichteten Brief vom 4. Juni 1856 macht sich die schwedische Sängerin über Wagner lustig, dessen Zweck es sei, Musik ohne Melodie zu schreiben. Vom „Tannhäuser" sagt sie dann: „Er (Wagner) kann sich schmeicheln, sein Ziel erreicht zu haben, denn nie hat man ein solches langweiliges Stück gehört, noch gesehen. Doch hat diese traurige Oper einen sehr bedeutenden Erfolg; überall wird sie mit dem grössten Beifall gegeben."

— Charpentiers neue Oper „Julien", eine Art Fortsetzung seiner „Louise", erlebte in der Pariser Komischen Oper ihre Uraufführung. Sie stellt in ihrem Stoffe eine Verwebung modern realistischer und symbolischer Teile dar. Im Prolog sehen wir Julien, der dem Werke auch den Namen gibt, noch an der Seite Louisens, ein Phantast und Träumer, der nun in die Welt hinauszieht, um die Verwirklichung seiner Träume zu versuchen. Aber seine Wanderung wird eine Wanderung der Enttäuschungen. Der erste Akt führt uns ins Traumland, im ersten Bild zum heiligen Berge, im zweiten Bild zum Tale des Fluches und im dritten Bild zum Tempel der Schönheit. Dann überwältigt den Helden seine Entmutigung, im zweiten Akt sehen wir ihn inmitten der ungarischen Steppen,

wo er am Herzen der Natur bei schlichten Erdarbeitern Vergessenheit sucht. Der dritte Akt symbolisiert das Unvermögen und führt uns in eine phantastische Landschaft. Der letzte Akt spielt dann aber im modernen Pariser Montmartre. Das erste Bild bringt irgendeinen öden Winkel auf die Bühne, während hinter der Bühne ein Fest stattfindet; das zweite Bild entrollt eine Strassenszene und stellt die Place Blanche im Montmartre dar. Während seiner Wanderungen begegnet Julien in den verschiedensten Gestalten doch immer dem gleichen Wesen; es trägt die Züge seiner Louise und ist das Symbol seines Traumes. Aus der Oper „Louise" übernommene, wiederkehrende Motive stellen den Zusammenhang mit dieser früheren Oper her. Am Schlusse sehen wir den enttäuschten, gebrochenen Julien in der Trunkenheit Vergessen suchen; die Begeisterungsfähigkeit der Jugend, diese einzige Brücke zu einem neuen Leben, ist ihm verschlossen.

Posen. Durch einen grösseren Garantiefonds und erhebliche Spenden sichergestellt konnte unsere Wagner-Gedenkfeier zu einem mehrtägigen Musikfeste ausgestaltet werden, an dem sich alle in Betracht kommenden Gesangvereine und Orchester beteiligten. Es fanden drei Konzerte am 17. und 18. Mai statt, denen sich am 19. eine Aufführung der „Walküre" im Stadttheater anschloss. Die Vorfeier am 17. begann mit Wagners „Weihespruch" für Männerchor, vom „Verein Deutscher Sänger" vorgetragen. Sie brachte im übrigen nur Kompositionen Joh Seb. Bachs. Alexander Petschnikoff spielte die Chaconne aus der Dmoll-Partite und das Edur-Violinkonzert mit Orchesterbegleitung in seiner temperamentvoll-sangbaren Art, Prof. Otto Becker (Potsdam) das gewaltige Orgel-Präludium (Toccata) in Fdur, der Bachverein gab unter Pastor Greulichs Leitung mit dem Posener Sinfonie-Orchester und Agnes Leydhecker (Alt) und Hermann Weissenborn (Barition) als Solisten in vortrefflicher Wiedergabe die Kantaten „Unser Mund sei voll Lachens" und „O ewiges Feuer". Die dritte Orchestersuite in Ddur beschloss den Abend. Die Matinée am 18. brachte Orchesterwerke Wagners, die unter Paul Geislers Leitung von der Orchestervereinigung glänzend wiedergegeben wurden: Die Faustouvertüre, Siegfrieds Rheinfahrt und Trauermusik aus der Götterdämmerung, das Meistersingervorspiel und den Kaisermarsch mit dem vom Bachverein gesungenen Schlusschor. Der Vorsitzende des Wagnervereins, Ober-Regierungsrat Galleiske feierte Wagner in einer kurzen Ansprache als einen Vorkämpfer deutscher Kunst. Das Abendkonzert galt einer konzertmässigen Aufführung des „Parsifal" (Vorspiel und zweite Hälfte des ersten, Karfreitagszauber und zweite Hälfte des dritten Aufzugs). Der Hennigsche Gesangverein, der Lehrergesangverein, ein Knabenchor und die durch namhafte Kräfte an den ersten Pulten verstärkte Orchestervereinigung brachten unter Fritz Gambkes Leitung die Chor- und Orchestersätze vollendet zur Geltung. Ausgezeichnete Solisten, Corfield-Marcer (Breslau) als Parsifal, Weissenborn (Berlin) als Gurnemanz und Hans Hielscher (Breslau) als Amfortas vertieften die Wirkung der gewählten Bruchstücke Die „Walküre" am 19. musste mit Gästen gegeben werden, da die Opernsaison längst vorüber war. Das Orchester stellte wieder die verstärkte Orchestervereinigung unter Kapellmeister Moerikes (Opernhaus Charlottenburg) Leitung. Die Regie des Direktors Franz Gottscheid und des Oberregisseurs Dr. Wallersteins war neben allem szenischen Glanz „streng musikalisch". Die Berliner Hofoper hatte Ernst Kraus (Siegmund), Paul Knüpfer (Hunding), Johannes Bischoff (Wotan), Melanie Kurt (Brünnhilde), das Charlottenburger Opernhaus Emmy Zimmermann (Sieglinde) abgegeben, die Fricka sang unsere frühere Maria Krüger und das Walkürenensemble war mit ersten Kräften grösserer Bühnen besetzt. Es war ein prächtige Aufführung, ein würdiger Abschluss der in allen Teilen gelungenen Wagnerfeier. H.

Prag. In Österreich ist ein neues Organ für katholische Kirchenmusik gegründet worden: „Musica divina", die nunmehr die einzige deutschsprachige kirchenmusikalische Zeitschrift Österreichs ist. Ihr Leiter ist der Abt Alban Schachleitner vom Stifte Emmaus in Prag.

Regensburg. Aus Anlass des 100. Geburtstages Richard Wagners fand in der Walhalla bei Regensburg die Aufstellung der Büste des Meisters statt. Eingeleitet wurde die Feier durch die Aufführung der „Meistersinger" durch das Personal des Münchener Hoftheaters. Die Fahrt nach der Walhalla wurde in Automobilen angetreten. Den Prinzen Rupprecht geleitete Fürst von Thurn und Taxis. Der Sohn Richard Wagners fuhr mit dem ersten Bürgermeister von Regensburg. Die Wagen trafen um 11 Uhr an der Nordseite der Walhalla ein, wo der Walhalla-Kommissär, Bezirksamtmann

Morg, und Professor Bernhard Bleeker, der Schöpfer der Büste, die Gäste begrüssten. Prinz Rupprecht gab das Zeichen zur Enthüllung der Büste, die vorläufig neben der Büste Kaiser Wilhelms I. Aufstellung gefunden hat. Kultusminister Dr. von Knilling hielt die Festrede. Prinz Rupprecht legte im Namen des Prinzregenten Ludwig einen Kranz an der Büste nieder. Ihm folgten Kultusminister von Knilling für die Staatsregierung, das Hoftheater München, die Akademie der Tonkünste und die Vertreter der Städte München, Bayreuth, Nürnberg und Regensburg.

— Eugen Kalkschmidt schreibt in der Frankfurter Zeitung: „Die Wagnerbüste des Münchner Bildhauers Bernhard Bleeker weicht von der üblichen Form derartiger plastischer Ehrungen erfreulich weit ab. Bleeker hat eine Herme in weissem Marmor geschaffen, die den Kopf Wagners in ziemlich starker Seitenwendung zeigt und die damit dem charakteristischen Profil zu einer lebhaften Wirkung auch von vornher verhilft. Durch eine leichte Hebung des Hauptes wird der Ausdruck gesammelter Aktivität vermehrt. Es ist überhaupt ein starkes Leben in diesen dämonisch entschlossenen Zügen, in der kurzen, derben Nase, in dem merkwürdig visionären und doch bewussten Herrscherblick der Augen mit der ausdrucksvollen Nasenfalte. Ein Bild des Mannes, auf der Höhe seiner Kraft, halb siegesgewiss, halb kampfesmutig und von einer durchaus überzeugender Genialität — so tritt uns Wagner entgegen in seinem jüngsten und als Monument bestgelungenen aller bisherigen Denkmäler."

— Die im letzten Heft erwähnte Cristus-Aufführung leitete Herr Musikdirektor Geiger; als Solotenor wirkte Herr Joachim Breiding.

— Den Reigen der Wagner-Feste beschloss ein vom Regensburger Musikverein veranstaltetes Festkonzert, das vom Münchener Konzertvereinorchester unter Leitung von Ferdinand Löwe und unter Mitwirkung der Münchener Kammersängerin Berta Morena ausgeführt wurde.

Stettin. Die Stettiner Stadtverordneten bewilligten aus der Karl-Diederichs-Stiftung — obwohl der Magistrat betonte, dass diese Verwendung nicht im Sinne der Stiftung sei — 10000 M. als Beihilfe zur Aufführung des „Parsifal" im Stadttheater.

Tübingen. Professor Volbach, der Komponist des vielgesungenen Stimmungsbildes „Am Siegfriedbrunnen", hat die Partitur eines neuen, vierteiligen Männerchorwerkes mit Baritonsolo und Orchester „König Laurins Rosengarten" vollendet. Das Werk wird bei Hug & Co. in Leipzig erscheinen.

Weimar. Im Weimarer Hoftheater fand am 29. Mai die Uraufführung von Alfred Schattmanns komischer Oper „Des Teufels Pergament" statt. Die dichterische Unterlage hat Arthur Ostermann mit Versen in Hans Sachsens Manier besorgt. Der Vorgang ist ein Zank zwischen Männlein und Weiblein einer deutschen mittelalterlichen Stadt über eine neue Kleiderordnung. Über die Oper, deren Hauptszenen bereits im vorigen Jahre bei ihrer Konzertaufführung in Danzig von uns besprochen wurden, werden wir in kurzem bei Gelegenheit ihrer Aufführung beim Tonkünstlerfest noch berichten. Die Uraufführung war ein starker Erfolg für den Komponisten.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 7. Juni 1913, Nachm. 1/2 2 Uhr:

J. S. Bach: Präludium und Fuge (Es dur) vorgetragen von Herrn Herm. Mayer aus Leipzig. E. Rudorff: op. 11 No. 1 „Wenn die Vögel aufwärts steigen". Orlando di Lasso: Aus der Missa: „Laudate Dominum de coelis": „Sanctus", „Benedictus" und „Agnus Dei". „Schönster Herr Jesu".



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Das Büro befindet sich bis 25. September ds. Js. Bad Wildungen, Villa Augusta.

Kapellmeister oder Musikdirektor

Eine Erwiderung auf August Richards Artikel „Orchester und Kapellen" in No. 16 dieses Blattes vom 17. April 1913

Von Kapellmeister Rob. Hernried

Herr Kollege Richard hat von dieser Stelle den ausgezeichneten Vorschlag gemacht, die Musikkörper unter 35 Mann Kapellen, jene über 35 Mann Orchester zu nennen. Dagegen wäre nun nichts einzuwenden.

Eine logische Gedankenkette hat Herrn Richard darauf geführt, die Titel, die staatlich geprüfte Dirigenten führen sollen, nach der Bezeichnung des von ihnen geleiteten Musikkörpers zu regeln. Es soll also der Leiter eines Orchesters (über 35 Mann) Musikdirektor, der Leiter einer Kapelle (unter 35 Mann) Kapellmeister heissen.

Leider wurde hierbei vergessen, auf die speziellen Verhältnisse des Theaters und die Interessen der Theaterkapellmeister Rücksicht zu nehmen.

Der grössere Teil aller Provinztheater verfügt lediglich über „Kapellen" im Sinne des Herrn Richard, das heisst, der ständige Musikkörper besteht aus weniger als 35 Mann. Sollten nun die vorgeschlagenen Bezeichnungen auch im Theater platzgreifen, so würde der Musikleiter an solchen kleinen Bühnen „Kapellmeister" heissen, der an grösseren, die über „Orchester" verfügen, aber „Musikdirektor". Ganz abgesehen davon, dass der im Theater eingewurzelte Ruf nach dem Kapellmeister (Kosenamen „Kapelle") kaum so leicht zu unterdrücken wäre, ist der Titel „Musikdirektor" für einen Theaterdirigenten durchaus ungeeignet. An sich zu lang für den täglichen Gebrauch, müsste seine natürliche Abkürzung „Direktor" heissen und diese Bezeichnung ist wieder aus Rücksicht auf den so angesprochenen obersten Chef, den Theaterdirektor, unmöglich. So würde sich an grösseren Bühnen, die über „Orchester" verfügen, entweder trotz aller anderslautenden Anordnungen der Titel „Kapellmeister" erhalten oder die einfache Namensnennung „Herr X, Herr Y" platzgreifen. Vor dieser möchte ich eindringlichst warnen. Der Titel Kapellmeister hat einen ganz eigenen Einfluss auf das gros der Mitglieder eines Theaters. Er befestigt bei allen Proben die Vorstandsstellung des Musikleiters und hebt ihn aus dem Rahmen allgemeiner Kollegialität hervor. Umgibt ihn immerhin — trotz oder eben wegen seiner elenden Bezahlung — mit einem künstlerischen Nimbus, dessen der echte Künstler wohl in seinem Privatleben leicht entraten wird, auf den er aber im Interesse seines Ansehens und der Disziplin im Theater nicht gut verzichten kann. Ausserdem müsste er die Musikleiter grösserer Bühnen gegen die jüngeren Kollegen, die noch an kleineren Theatern tätig sind, zurücksetzen. Denn diese würden nach wie vor „Kapellmeister" genannt werden, der Musikleiter einer grösseren Bühne müsste den durch die neue Unterscheidung minderwertig gewordenen Titel „Kapellmeister" ablehnen und stünde nun, da „Musikdirektor" im Theater praktisch unmöglich ist, titellos da.

Diese neue Unterscheidung schädigt aber nicht nur den „grossen" Dirigenten, sondern mehr noch den „kleinen". Nicht nur, dass — wie eben erwähnt, der Kapellmeistertitel einen minderwertigen Klang erhielte, erschwerte er auch das Avancement des jüngeren Kollegen. Denn wenn dieser sich um eine Stelle an einer grösseren Bühne — also eine „Musikdirektorstelle" — bewirbt und sein Gesuch mit „Kapellmeister" unterzeichnen muss, wird es heissen: Ach, der ist noch Anfänger. — Dadurch werden aber auch Bühnen geschädigt, die gegenwärtig einen sehr guten Ruf geniessen, aber nicht über einen starken regulären Musikkörper verfügen.

Und wie soll man's an Theatern halten, die Oper und Operette geben, bei der Oper über 35 Mann, bei der Operette unter 35 beschäftigen und Arbeitsteilung für ihre Dirigenten eingeführt haben?! Soll hier der Operndirigent „Musikdirektor",

der Operettendirigent „Kapellmeister“ heissen? Diese verschiedenen Titel würden den letzten Rest von Kollegialität vernichten.

Brächte also die vom Kollegen Richard vorgeschlagene neue Titeleinteilung bei ihrer Anwendung im Theater allen Dirigenten und den kleineren Bühnen überhaupt Nachteile, so bedeutet sie auch Abweichung von allen Grundprinzipien, nach denen Musikleiter bisher „Musikdirektor“ oder „Kapellmeister“ genannt wurden. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, hat bisher der — nach obigen Ausführungen durchaus nicht unberechtigte — Usus obwaltet, Theaterdirigenten „Kapellmeister“, Dirigenten eines alleinstehenden Klangkörpers „Musikdirektoren“ zu nennen. Diese Unterscheidung ist nicht unberechtigt, da sowohl die Tätigkeit als auch die Technik der so verschieden beschäftigten Kollegen sehr grosse Unterschiede aufweist. Erhält ein Theaterkapellmeister gleichzeitig die Leitung eines absoluten Musikkörpers, so kann er sich ja „Kapellmeister und Musikdirektor“ nennen.

Aus allen oben angeführten Gründen glaube ich, auch im Namen vieler im Theater tätigen Kollegen zu sprechen, wenn ich entschieden davor warne, in den Bezeichnungen der Dirigenten neue Unterscheidungen zu machen. Wir Theaterkapellmeister wollen, ob gross, ob klein, „Kapellmeister“ bleiben.

Zu den vorstehenden Ausführungen des Herrn Kollegen Robert Hernried schreibt uns Herr Kollege August Richard:

Als ich vor einigen Wochen an dieser Stelle meinen Aufsatz „Orchester und Kapellen“ veröffentlichte, gab ich mich der Hoffnung hin, dass die darin angeregten Vorschläge zu einem lebhaften Gedankenaustausch unter unseren Kollegen führen und so zur weiteren Klärung der angeschnittenen Frage beitragen möchten. Diese Erwartung erfüllte sich leider nicht; denn ausser einigen wenigen Zuschriften von befreundeter Seite, die mir ihre Übereinstimmung zu meinen Vorschlägen bezeugten, blieb es allenthalben ringsum still, eine Stille — ich weiss nicht, darf ich sie als den Beweis allgemeiner Zustimmung ansehen, oder muss ich in ihr einen Beweis der schon so oft schmerzlich beklagten Interesselosigkeit unserer Kollegen gerade wichtigen Fach- und Standesfragen gegenüber erblicken? Wie dem auch sei: jedenfalls begrüsse ich es mit Genugtuung, dass Herr Kollege Hernried als erstes unserer Mitglieder zu meinem Aufsatz Stellung nahm.

Über seine Zustimmung zu meinem Vorschlag über eine einheitliche Regelung der Bezeichnungen „Orchester“ und „Kapellen“ habe ich mich sehr gefreut; um so mehr war ich erstaunt, dass er sich meiner weiteren daraus folgenden, wie er selbst sagt, logischen Gedankenkette nicht anschliessen kann, und zwar im Hinblick auf die besonderen Verhältnisse im Theaterleben. Diese Theater-Verhältnisse stehen also im Widerspruch mit meinem logischen Gedankengang, daraus geht hervor, dass sie unlogisch sind und deshalb also dringend einer Änderung bedürfen. Der Schwierigkeit dieser Forderung bin ich mir wohl bewusst; denn durch meine zwölfjährige Tätigkeit an der Bühne weiss ich es nur zu gut, wie viele alt überlieferten Gewohnheiten und Gebräuche sich gerade beim Theater unter dem missbräuchlichen Schlagwort „Tradition“ so fest eingenistet haben, dass sie nicht leicht einer Besserung zuzuführen sein werden. Gleichwohl — wenn überhaupt einmal eine bestimmte Festsetzung der Bezeichnung „Orchester“ und „Kapelle“ allgemein und einheitlich durchgeführt werden soll, dann darf man auch vor gewissen im Theaterleben üblichen Gewohnheiten nicht Halt machen, sondern die Neuordnung auch auf diese übertragen.

So viel im allgemeinen; im einzelnen scheint Herr Kollege Hernried von der theoretischen Seite aus übersehen zu haben, dass die Titel „Musikdirektor“ und „Kapellmeister“ nicht so sehr an die Grösse der ihnen unterstehenden Musikerkörper gebunden sein sollen, als vielmehr an eine abzulegende Prüfung. (Ohne einer solchen staatlichen Prüfung allzu grossen Wert zuzumessen, scheint sie mir doch kaum zu umgehen sein, denn wie anders liessen sich sonst wohl die dringenden Forderungen unsres Standes nach staatlichem Befähigungsnachweis und Titelschutz wirklich erfüllen?) Wird der Titel „Musikdirektor“ als „Kapellmeister“ durch staatliche Prüfung erworben, darf eben auch niemand als ein staatlich geprüfter Dirigent diese Titel führen. Wenn ein Theater-Dirigent den Musikdirektor-Titel erworben hat, wird er ihn stets führen, einerlei ob er nur ein Theater-„Orchester“ oder eine Theater-„Kapelle“ dirigiert. Ein „Musikdirektor“ wird sich um eine „Kapellmeister“-Stelle bewerben können, ohne seinen Titel ändern zu müssen; ein „Kapellmeister“ wird sich um eine „Musikdirektoren“-Stelle dagegen nicht bewerben können, ohne vorher das „Musikdirektoren“-Examen bestanden zu haben. Wenn Herr Kollege Hernried die Frage der Titelbenennung von dieser Seite aus betrachtet, dass, wie gesagt, der Titel nicht von der Art und Weise der jeweiligen künstlerischen Beschäftigung abhängt, sondern von einer staatlichen Prüfung, dann dürften vielleicht einige seiner Bedenken gegen meine Vorschläge verschwinden.

In praktischer Hinsicht halte ich die Schwierigkeiten, auch beim Theater die Bezeichnungen „Musikdirektor“ und „Kapellmeister“ ein- und durchzuführen, für keineswegs unüberwindlich. Der Titel „Musikdirektor“ war ja auch bisher schon im Theaterleben durchaus nicht selten. Jüngere Dirigenten in dritter oder vierter Stellung legten sich sogar mit Vorliebe häufig diese Titel selbst zu, verdienstvolle ältere Dirigenten in hervorragenden Stellungen erhielten oft den Titel „Musikdirektor“ vom Staat, den Titel „Generalmusikdirektor“ von einem Fürsten verliehen. Für allzu lang halte ich den Titel „Musikdirektor“ für den täglichen Gebrauch nicht; sollte er sich aber doch als unpraktisch oder zumal in seiner Abkürzung „Direktor“ wegen der Verwechselung mit dem Theaterdirektor als missverständlich sich erweisen, so wurde mir's zweifellos besser gefallen dann mit meinem Namen angesprochen zu werden. „Im Interesse des Ansehens und der Disziplin im Theater“ (siehe Hernrieds Ausführungen) halte ich jedenfalls die Anrede mit dem wirklichen Namen für sehr viel wünschenswerter als mit dem Kosenamen „Kapelle“.

Bedeutet einerseits die Erwerbung des Titels „Musikdirektor“ einen erstrebenswerten Fortschritt über den „Kapellmeister“ hinaus, so wird doch keineswegs, wie Herr Kollege Hernried meint, dieser Titel in seinem Wert herabgemindert, denn auch er soll ja durch einen staatlichen Befähigungsnachweis erworben werden. Im Gegenteil steigt der Titel „Kapellmeister“ eben dadurch wieder beträchtlich, in seiner Bedeutung, weil jenen Tausenden von Leitern einer oft aus nur wenigen Musikern bestehenden Kaffeehaus- oder ähnlichen Kapelle die bisherige Bezeichnung „Kapellmeister“ unmöglich gemacht wird.

Dass die ganz unklaren, verschiedenartigen und verworrenen Begriffe in unserem musikalischen Leben dringend einer Klärung, einer Regelung und Festsetzung bedürfen, steht meines Erachtens ausser jedem Zweifel. Eine solche Neuordnung hat nur dann Aussicht auf praktischen Erfolg, wenn sie allgemein und ausnahmslos durchgeführt wird mit logischer Strenge, auch den ältesten, aber unlogischen Gewohnheiten zum Trotz. —

Mein Aufsatz sollte nur die Anregung geben, sich mit diesen Fragen einmal genauer und eingehender zu beschäftigen und einen Meinungsaustausch darüber herbeizuführen; ergibt dieser bessere Vorschläge als die meinen, die die Zustimmung der Mehrzahl unserer Mitglieder finden, so ist meine Absicht erreicht, und dem Wunsch der Allgemeinheit werde ich mich dann mit Freude anschliessen.

Der Vorsitzende:
Ferdinand Meister

Die nächste Nummer erscheint am 12. Juni; Inserate müssen bis spätestens Montag den 9. Juni eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 24

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 12. Juni 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Was ist uns Richard Wagner?

Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstag des Meisters

Von Dr. **Wilhelm Tappert**

„Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven." R. Wagner

Das Geschick hat es wunderbar gefügt, dass in demselben Jahre, das uns die Befreiung vom Joch des fremden Eroberers brachte, der Tonmeister das Licht der Welt erblickte, der unser musikalisches Drama fremdem Einflusse entrücken sollte. Gewiss beruht die eigenartige Grösse Richard Wagners nicht allein in seinem musikalischen Schaffen, in diesem gewaltigen Geiste haben all jene herrschenden Strömungen einen Widerhall gefunden, die Jahre oder Jahrzehnte hindurch das deutsche Geistesleben bewegt haben. Allein heute, dreissig Jahre nach seinem Tode, ein Jahrhundert nach seiner Geburt, gilt er uns ausschliesslich als der erste bewusste Vertreter deutscher Art und Kunst im heutigen Sinne des Wortes. Als Schöpfer unsterblicher Bühnenwerke hat er das durch die Tat erhärtet, was er gleichzeitig mit der Feder furchtlos verfochten hat, unbeirrt um den Lärm im feindlichen Lager, um Gunst oder Ungunst von Hofes Gnaden. Alle, die jene Zeit des Ringens, sei es als Zuschauer, sei es als Mitstreiter, erlebt haben, sehen heute, da der Kampf der Geister ausgetobt hat, dass das Werk dieses Grossen fest und sicher dasteht als ein Merkstein deutscher Tat, echt vaterländischer Begeisterung. Ein Geschlecht, das diese Kämpfe nur vom Hörensagen kennt, das in der selbstverständlichen Würdigung des „Gesamtkunstwerkes" aufgewachsen ist und jene Anfeindungen sogar nicht mehr versteht, beginnt schon zum Teil sich anderen Richtungen, den modernen Neutönern, zuzuwenden, weil auch in der Kunst Stillstand Rückgang bedeutet, weil auch auf die Kunst das Gesetz der Entwicklung angewandt wird, das in der Wissenschaft ohne Einschränkung zu Recht besteht. Mit um so grösserem Ernste zwingt uns darum der heutige Tag zu einem Rückblick und Einblick in die Schöpfungen dieses erlauchten Geistes, dem wir, die geniessende Nachwelt, zu unauslöschlichem Danke verpflichtet sind.



Hans Richter

Bis tief in das neunzehnte Jahrhundert hinein steht das musikalische Schaffen Deutschlands, soweit es die Bühne betrifft, unter ausländischem Einfluss. Schon Mozart hatte unter dem Vorurteil, dass das Ausländische allein für wertvoll zu halten sei, bitter gelitten — Beethoven entrüstet sich in gerechtem Zorn gegen die Welschen. Als deutscher Tondichter begrüsst er begeistert den „Freischütz" und hofft auf den dauernden Sieg deutscher Tonkunst. Leider gibt ihm der leichte Ruhm der modischen Italiener vom Schlage eines Donizetti, Bellini und Rossini nicht Recht. Auch Weber seufzt unter dem ungebrochenen Bann der Welschen. Die Oper sollte ja nur unterhalten, das Auge durch gefällige Bühnenvorgänge fesseln und das Ohr durch einschmeichelnde Melodien oder erstaunliche Kehlfertigkeit der Hauptsänger entzücken. Die französische grosse Oper mit ihrem aufdringlichem Gepränge trägt einen politischen Klang hinein; Meyerbeer, Auber, Halevy streiten mit ihren italienischen Kunstgenossen um den Vorrang auf der deutschen Bühne.

Da tritt Richard Wagner kühn auf den Plan, und mit wuchtigen Streichen trifft er die Gegner. Das Drama der Griechen in seiner Vereinigung von Wort und Ton wird ihm zum Vorbilde des nationalen Tondramas. Er schreibt fortan keine „Opern" in dem landläufigen Sinne des Wortes, nachdem er einmal die Wahrheit seines dichterisch erschauten Ideals erkannt hat. Gewiss steht der junge Künstler in den „Feen" und im „Rienzi" unter dem Einfluss der

herrschenden Opernform. Aber diese Jugendwerke sowie seine ersten Ouvertüren und Sinfonien bilden nur die notwendige Durchgangsstufe zu den nachfolgenden Werken selbständiger Eigenart. In den leidenschaftlich bewegten Auftritten zeigt sich eine feurige Gemütsart, die der jugendliche Künstler mit Mühe zügelt. Nicht mit Unrecht bezeichnet er späterhin den im Stile der grossen Oper gehaltenen „Rienzi" als seinen „Jugendunband". „Es fällt kein Meister vom Himmel". Diese Wahrheit, die jedem handgreiflich vor Augen tritt, sobald er die Jugendwerke eines Shakespeare, Goethe, Raffael, Mozart und Beethoven zum Vergleich heranzieht, findet auch auf unseren Meister ihre Anwendung.

Von nun an hat der Meister seinen Weg gefunden. Auf der Seereise, die der junge Kapellmeister von Riga nach London macht, wird ihm in den Stürmen und dem Unwetter die Sage von dem finsteren Boten aus dem Hollande zur Wirklichkeit. Der „Fliegende Holländer" bezeichnet den Bruch mit der herrschenden Opernform in doppelter Beziehung. Musikalisch zeigt diese „romantische Oper" insofern eine neue, von der „Opernroutine" abweichende Eigenart, als auf die herkömmlichen Arien und Ensemblesätze verzichtet ist und zuerst mit künstlerischem Scharfblick das Leitmotiv zur Schilderung der jeweiligen, durch die Handlung bedingten Stimmung oder zur Kennzeichnung der einzelnen Persönlichkeit verwandt ist. Das Orchester dient von nun an nur dazu, die Bühnenvorgänge, die Seelenzustände und Naturstimmungen dem lauschenden Ohre des Hörers nahe zu bringen, die ganze innere Handlung und die seelische Wandlung, die sich in den Personen des Dramas vollzieht, auf eine bis dahin unbekannte und in vorläufig auch bis jetzt unerreichte Vollkommenheit darzustellen. Dazu aber bedurfte es einer dem musikalischen Werte angemessenen Dichtung. Das Textbuch, das bis auf Wagner stets von einem mit der herrschenden Opernmanier hinlänglich vertrauten „Dichter" verfasst war, verbürgt nunmehr als eigene Dichtung des Komponisten die jedem Musikdrama nötige Einheitlichkeit der Auffassung. Hinfort ist Wagner der „Worttondichter", und seine Bühnenwerke, wesentlich von den „Opern" verschieden, sind „Tondramen", deren Handlung dichterisch erschaut und musikalisch vertieft und gehoben ist. Wohl hatte Gluck einst betont, dass die Musik Dienerin des Wortes sein, nicht (willkürlich) eigenmächtig vorherrschen solle —, eine Forderung, die auch Mozart, Beethoven und Weber bis zu einem gewissen Grade erfüllt hatten, aber keiner von ihnen verfügte über jenes Mass von allgemeinem, umfassendem Wissen, über jene wissenschaftliche Bildung, die dichterische Anlage, die unsern Meister dazu befähigte, sich seine Stoffe selbst zu wählen und dichterisch zu behandeln.

Von nun an ist das Stoffgebiet der Wagnerschen Werke die deutsche Sage, deren tiefsinniger, verborgener Mythos als echtester Kern von dem Dichtermusiker erkannt und herausgehoben und durch das verklärende Mittel der Musik geweiht wird. So wurzelt Wagners Kunstwerk ganz und gar in der Romantik. — Die Schätze, welche einst vaterländisch gesinnte Dichter und Forscher dem deutschen Volke aus seiner mittelalterlichen Literatur beschert hatten, feiern im Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, im Ringe des Nibelungen, im Parsifal ihre verklärte, durchgeistigte Auferstehung. Der Genius dieses einzigen Mannes durchdringt alle diese Stoffe, so fern und fremd sie dem modernen Empfinden, der Weltanschauung und Lebensauffassung seiner Zeit und damit auch uns an sich sind, mit seinem eigenen Denken und Fühlen. Der philosophische oder metaphysische Gehalt macht sie der Mitwelt und den Nachgeborenen erst verständlich. Es durchzieht alle Dichtungen vom Holländer bis zum Parsifal ein Leitmotiv, ein Grundgedanke: die Erlösung des durch eigene Schuld Gefallenen oder Verdammten durch die selbstlose, freiwillige Aufopferung eines reinen, unbefleckten Menschen, der nur in seiner völligen Hingabe den Zweck seines Daseins erkennt. Kein gewaltsamer, niederschmetternder Ausgang, nicht die unerbittliche Gewalt eines finstern, unbarmherzigen Schicksals, sondern das erhebende und versöhnende Opfer einer von der göttlichen Bestimmung gebotenen und von diesem ihren eigensten Berufe erfüllten Persönlichkeit weist dem tiefergriffenen Hörer die Bahn, auf der ihn der tiefreligiöse Dichter zu reineren Höhen emporhebt. Darum erhalten alle tragischen Stoffe eine tiefreligiöse Ausdeutung, die weit über die Zeit ihres Entstehens und ihrer Nachdichtung hinaus in Fernen weist, wo man das Lebenswerk unseres Meisters besser würdigen und in seinem wahren Wesen erkennen wird. Man vergleiche einmal den Nibelungenring Wagners mit den Nibelungendramen Geibels und Hebbels, und man wird hier viel klarer und tiefere Aufschlüsse über das Wesen der Musik erhalten als durch die gründlichsten gelehrtesten Untersuchungen. Mit feinem Verständnis und dem seiner selbst gewissen Erkenntnisdrang des Genies lehnt Wagner den finstern Ausgang, die unerbittliche Wucht des dramatisierten Nibelungenliedes ab. Das Evangelium einer über die unzulängliche Zeitlichkeit erhabenen, selbst den angestammten Götterglauben überwindenden unbezwinglichen Liebe führt eine neue Welt herauf, in der nicht „trügende Verträge" gelten, nicht unumschränkte, nur an den Willen des Schicksals gebundene Macht herrscht. Ein neuer Himmel, den freudige Aufopferung und selbstlose Hingabe unseres Besten gewinnt, wölbt sich über der in Flammen vergehenden, in finsterem Wahnglauben befangenen Welt. — Wahrlich, eindringlicher konnte kein Dichter die Unzulänglichkeit und Beschränktheit des menschlichen wie des Götterdaseins darstellen! — Sollte unsere, noch mehr als die Zeit des Dichters in schnöder Mammonsucht befangene Gegenwart dieser ernsten Lehre nicht bedürfen? Und nun gar der „Parsifal", das moderne Mysterium in romantisch-mystischer Hülle, der das Lebenswerk des Gewaltigen versöhnend und heiligend krönt! Aber für alle diese Schöpfungen gilt mehr als für jedes andere Kunstwerk Faust's Wort: Wenn Ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nie erjagen!

Darum aber auch dürfen und wollen die Tondramen nicht mit den Opern alten und neuen Schlages auf eine Stufe gestellt werden — sie wollen erbauen und uns über das Einerlei des Alltags erheben, nicht der flüchtige Genuss oder Ohrenschmaus einer Erholungsstunde nach der Hast der Tagesarbeit sein. Wagner verlangt zum vollen Verständnis den ganzen Menschen, und weil die gewöhnliche Schaubühne diesen Zwecken nicht dienen will und kann, baute er sich sein eigenes Festspielhaus in der stillen fränkischen Residenzstadt am Main, wohin der Lärm und die Wirren des Grosstadtlebens nicht drangen. Bayreuth ist noch immer der Ort, wo der Meister ganz allein zu uns redet, uns in seinen Bann zwingt, und zuletzt mit der Offenbarung eines wirklichen, tief empfundenen Erlebnisses entlässt: „Hier waltet deutscher Geist, hier ist deutsche Kunst". —

An diesem Ideal, seinem Volke das nationale, seiner Volks- und Wesensart einzig angemessene Drama zu bescheren, hat Wagner Zeit seines Lebens, in den Stunden tiefster Demütigung und bitterster Enttäuschungen fest-

gehalten. Selbst in einem Alter, das jugendlichen Idealen abgeneigt ist, beseelt diesen Kämpfer die Gewissheit, dass sein Glaube kein Wahn, sein Streben keine unklare Schwärmerei ist. Da, wo er von wenigen verstanden, von den meisten geschmäht und verachtet wurde, erschloss sich ihm der „königliche Freund", der, ganz in hohen romantischen Idealen befangen, von der siegreichen Macht des Tondramas durchdrungen war. — Trotz allen Anfeindungen erfüllte er dem unverzagten Meister den Traum seines Lebens: das Musikdrama der Zukunft gewann in Bayreuth Leben und ward dort Wirklichkeit. — Deutschlandes erster Kaiser weihte durch seine Gegenwart die erste Aufführung des Nibelungenringes zu einem Ereignis von nationaler Bedeutung. Diese Trilogie ist das Weihegeschenk, das der greise Meister seinem geeinigten Volke und seinem sieggekrönten Kaiser widmete! Fern von jeder zeitgeschichtlichen Tendenz sierte sich zu Tönen und Akkorden, die, seien es nun Leitmotive oder lyrische Herzensergüsse, hinreissende Siegesfanfaren oder herzbezwingende Totenklage, uns ans Herz gehen, weil sie eigene Freude, eigenes Sehnen und Hoffen, eigenes Leid offenbaren, und bis zur Stunde ist keiner aufgestanden unter den Neueren, der diesem Tonmeister an dramatischer Wucht, an sicherer Kennzeichnung, an innerer Wahrheit der Handlung an die Seite zu setzen wäre. Zwar hat es langer Zeit bedurft, bevor unser Volk sich selbst in Wagners Schaffen erkannte und wiederfand! Von all diesen Gestalten, die sich unserem Blick zeigen, gilt das Wort des Dichters, der an seine eigensten Schöpfungen glaubt: „Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte; Ich weiss es, sie sind ewig, denn sie sind".

Verkörperungen bestimmter Vorstellungen oder Strebungen wollen sie im letzten Sinne eine Offenbarung





Richard Wagners Totenmaske aus R. Batka: „Richard Wagner"

ragt es aus jenen Einheitskämpfen in alle Zeiten hinein, die noch immer von dem idealen Schwunge echten Deutschtums befruchtet und erhoben werden mögen!

In dieser echt deutschen Wesensart stecken alle Bühnengestalten Wagners, aus ihr und an ihr wollen und können sie nur verstanden werden. Wer Grosses will, kann es nicht mit den schwachen Kräften kleinlichen Menschentums vollbringen: was Tannhäuser, Elsa, Brünnhilde, Siegfried, Tristan empfinden, ist über die gemeine Schwächlichkeit erhobenes, von hochgemuter Sinnesart durchglühtes Fühlen und Wollen, das in Tönen uns seine geheimen Tiefen erschliesst. Durch das Mittel der Musik will bei dem Bayreuther Meister alles verstanden und gefühlt werden. Auch seine Dichtungen sind, so hoch sie über der durchschnittlichen Marktware der Operntexte stehen, nur in Verbindung mit der Musik gedacht, erhalten durch den Ton Leben und Bedeutung. Wie alle die echten Musiknaturen eines Bach, Mozart, Beethoven, Schubert durchdrang die Musik auch Wagners Denken und Fühlen, ward alles, was er erlebte und erschaute, zur Tonwelt, kristallihöchsten Menschentums sein. Sie leben so gut wie die Helden in Mozarts Bühnenwerken, und in höherem Sinne als die Gestalten Glucks, deren antiker Kern und schlichte Formensprache uns fremdartig anmutet.

Und doch ist Wagner nur das Endglied einer Entwicklungsreihe, die von Gluck über Mozart, Beethoven und Weber in ihm ihren krönenden Abschluss erhält. War es Gluck darum zu tun, würdige und gehaltvolle Stoffe in einer den höchsten Kunstgesetzen genügenden Gestaltung musikalisch zu behandeln, so schafft Mozart das Leben selbst, wie es ihn umgibt, in aller Frische und Unmittelbarkeit, die uns noch heute entzückt. Einen bedeutsamen zeitgeschichtlichen Hintergrund verleiht Beethoven seiner einzigen Oper, und mit dem Freischützen, der unerreichten, deutschesten Volksoper, umfängt uns deutsche Romantik, deutsches Waldesrauschen, deutscher Sagenzauber. Das Gegenstück bietet dann der Fliegende Holländer mit seinem Traum- und Zauberwesen an sturmbewegter, nordischer Küste. Will man's denn noch immer nicht fühlen, sieht man's denn noch immer nicht ein, dass zwischen Mozart und Wagner

durchaus kein unvereinbarer künstlerischer Gegensatz besteht, sondern dass der jüngere Meister nur die Vollendung des älteren ist? Soll noch einmal daran erinnert werden, dass der tragische Ausgang des Don Juan in den für seine Zeit unerhörten Klangwirkungen und seiner erschütternden Wucht schon Wagnerschen Geist atmet? Ruft nicht die Begegnung Taminos mit dem Sprecher in ihrer hoheitsvollen Ruhe nach dem Sprechgesang in den Nibelungen? Ist nicht die Zauberflöte selbst mit ihrer erhabenen Lehre eines hohen veredelten Menschentums ein Vorbote jener von allen Schlacken der Sinnlichkeit und Selbstsucht gereinigten Menschenwürde, die der reine Ton in seinem unverfälschten, kindlichen Glauben vertritt? Mozart und Wagner schliessen sich nimmermehr aus, sie bilden für unser deutsches Musikdrama nicht nur, sondern für das Musikdrama überhaupt die Angelpunkte einer vorläufig zum Abschluss gelangten Entwicklung. Welchen ausländischen Tonsetzer könnte man Wagner an die Seite stellen? Neidlos, voller Bewunderung hat gerade er es anerkannt, was Mozart für die Oper bedeutet. Noch enger fühlte sich Wagner allerdings Beethoven verwandt, an dessen künstlerische Entwicklung sein Wirken am meisten erinnert. Bei beiden bedeutet jedes neue Werk eine neue Stufe zur Vollendung. Hat nicht der Jünger selbst den tauben, verlassenen Meister in tiefer Ergriffenheit geschildert, hat er nicht stundenlang über der Neunten Sinfonie geschluchzt, ihre Schönheiten und Wunder in sich eingesogen und selbst weltentrückt über die Rätsel des im Menschen geoffenbarten Gottes gesonnen? Ohne die Beethovensche Sinfonie nicht die Tonsprache Wagners, deren eigenartige, treffende Leitmotive nur in den Hauptthemen und Grundgedanken der Beethovenschen Sinfonien ihr Gegenstück finden.

Dass der Komponist des Freischützen und der Euryanthe sich der liebevollsten Pflege nud Verehrung unseres Meisters erfreute, ist zu allgemein bekannt, als dass es hier ausdrücklich der Wiederholung bedürfte. Ausserdem ist die Euryanthe als erste durchkomponierte deutsche Oper die unmittelbare Vorgängerin des Rienzi und des Fliegenden Holländers, bildet also das Bindeglied zwischen der alten Opernform und dem modernen Musikdrama. Dabei sei jedoch gleich bemerkt, dass gerade die Anlage und die Form des Euryanthestoffes einer dauernden Einverleibung dieser Oper in den Spielplan unserer Bühnen leider hinderlich gewesen ist.

So bezeichnet denn Wagners dramatisches Schaffen in dichterischer wie in musikalischer Hinsicht den Abschluss, und bis jetzt den Höhepunkt einer mehr als hundertjährigen Kunstentwicklung. Wegen seiner Kühnheit und Neuheit rief es in der gesamten künstlerischen Anschauung und Wertung eine ungleich bedeutendere Bewegung hervor als etwa der Streit der Piccinisten und Gluckisten. Der musikalische Stil erfuhr durch die Schöpfungen unseres Meisters eine völlige Umbildung. Bedingte schon die eigene Dichtung und musikalische Fassung eine Einheitlichkeit in Form und Ausdruck, so darf dabei nicht vergessen werden, dass jedes der Meisterwerke vom Fliegenden Holländer bis zum Parsifal seinen eigenen Stil, seine eigene Tonsprache hat. Der schlichtere, stellenweise sogar volkstümliche Charakter des Fliegenden Holländers und die leidenschaftliche Glut des Tannhäuser bilden einen scharfen Gegensatz zu der duftig verklärten Schönheit des Lohengrin oder der humorvollen, gemütstiefen Weise der Meistersinger. Tristan und Isolde, dieses mit dem Herzblute des entsagenden Meisters geschriebene Liebeserlebnis, vertraut die Leiden und Wonnen einer unbezwinglichen Leidenschaft dem Hörer an. Welches Werk könnte sich wohl in der Fülle des Wohllautes, in dem Reichtum der Motive, in der blühenden Melodik und Innigkeit, mit der des Empfindens mit dem Tristan, dem Geheimnis der Liebe und Töne, messen? Der Nibelungenring, die gewaltigste Schöpfung, eine Weltanschauung von unerreichter Grösse und Tiefsinn offenbarend, bezeichnet in der ungesuchten Mischung aller natürlichen Empfindungen vom Naiv-kindlichen bis zum Heldenhaft-göttlichen die Höhe des Kunstwerks der Zukunft. Der Parsifal aber wird dem eindringlichen Erlebnis des Übersinnlich-Christlichen in einem besonderen Stile gerecht, der als religiöser Weihestil von der hergebrachten kirchlichen Form völlig verschieden ist. Gewiss soll die Verwandtschaft des Schlusses im Gralsmotiv mit dem Dresdener Amen nicht bestritten werden, aber diese kaum mehr als zufällige Erinnerung bedeutet gegenüber dem Gesamtcharakter des Weihefestspiels nur Nebensächliches: in der einheitlich weihevollen Stimmung steht dieses moderne Mysterium ganz für sich da. Das Geheimnisvolle, das Wunder des Übersinnlichen kann nicht ergreifender, unmittelbarer zum Ausdruck gebracht werden, und dabei ist jedes gesucht Mystische vermieden, so dass dem ungetrübten, unverblendeten Sinne hier alles zum bewussten Schauen und Hören wird, was Gemüt und Einbildungskraft vergeblich sich als Wirklichkeit vorzustellen versuchen. Der Parsifal ist der Ideal- und Weihestil in unerreichter Vollendung, indessen eher dem Palestrina- als dem Bachstil verwandt.

Mit der Heilswahrheit des Evangeliums entlässt uns dieses Wunderwerk. Tief ergriffen erkennt der Hörer, dass wie bei jedem wahren, grossen Schöpfergeiste das religiöse Empfinden der bewusste oder unbewusste Lebensquell seiner göttlichen Offenbarung ist. Diese Welt der Gralsgenossenschaft ist die Vertreterin der neuen Menschheit, die über die Trümmer der Nibelungenwelt schreitet und in beseligendem Wunderglauben wirkt. Der krönende Abschluss des Gesamtwertes unseres Meisters ist der Erlösungsgedanke des Christentums. In wunderbar ergreifenden Akkorden klingt das Kunstwerk der Zukunft aus und zieht uns mit sich empor aus dem Staub und der Enge irdischen Alltagstuns.



Richard Wagner und Heinrich Laube

Von **Johann Reichelt** (Dresden)

Wenig bekannt sind die Wechselwirkungen der Beziehungen Richard Wagners zu einem der fruchtbarsten Dramatiker seiner Zeit, einem der grössten Theaterleiter aller Zeiten: Heinrich Laube. Durch Richard Wagners Selbstbiographie „Mein Leben“ sind uns neue Anhaltspunkte gegeben, die uns vor allem zeigen, welch ein treuer Freund Laube dem Meister war, was Wagner durch ihn empfangen und wie falsch das Bild ist, das begeisterte Wagnerverehrer von Heinrich Laube uns gaben.

Die ersten Beziehungen wurden durch Wagners Schwester Johanna Rosalie (geb. 4. März 1803) geknüpft, die am Leipziger Theater als Schauspielerin wahre Triumphe feierte. Laube schrieb über ihr Gretchen: „Ich habe das Gretchen nie mit so intensiver Kraft der Empfindung spielen sehen. Es ist mir hier zum ersten Male beim Ausbruch vor Gretchens Wahnsinn kalt bis ins Mark gedrungen, und ich habe bald eingesehen, woran es liegt. Die meisten Schauspielerinnen schrauben den Wahnsinn zum Pathos,

zur Unnatur hinauf, sie sprechen ihn hohl, gespensterhaft . . . .“ Auf einem Ball im Hotel de Pologne lernte er auch die Schwester Ottilie kennen. Es war im Jahre 1832. Laubes erster Ruhm war durch seinen Roman „Das neue Jahrhundert“ begründet. Der gefeierte junge Schriftsteller kam in die Familie Wagner und war ein gern gesehener Gast. Laube erzählt, wie die sorgenvolle Mutter über die phantastischen Ideen ihres Richard geseufzt und ihn fast bei jedem Besuche gefragt habe: „Glauben Sie, dass aus dem Richard etwas wird?“

Bekannt ist, wie Richard Wagners Cdur-Sinfonie im Leipziger Gewandhaus ihre Uraufführung erlebte, in einem Konzert, da gleichzeitig die dreizehnjährige Klara Wieck debütierte, die spätere Gattin Robert Schumanns. Laube schrieb damals in Nr. 82 der „Zeitung für die elegante Welt“ am 27. April 1833: „Ich habe im Laufe des Winters ebenda eine Sinfonie, im Beethovenschen Genre empfangen und gearbeitet, von einem jungen Komponisten, Richard Wagner, gehört, die mir das beste Vorurteil für die Arbeiten des auftretenden Musikers erregt. Es ist eine kecke, dreiste Energie der Gedanken, die sich in der Sinfonie die Hände reichen, es ist ein stürmisch kühner Schritt, der von einem Ende zum andern schreitet, und doch eine so jungfräuliche Naivität in der Empfängnis der Grundmotive, dass ich grosse Hoffnungen auf das musikalische Talent des Verfassers gesetzt habe.“

Laube erwärmte sich an dem Feuergeiste des jungen Wagner und forderte ihn selbst auf, einen Operntext, den er eigentlich für Meyerbeer bestimmt hatte, für ihn zu komponieren. Richard Wagner und sein Freundeskreis schauten mit Begeisterung auf den heissblütigen, tatendurstigen Weltverbesserer auf, der als Redakteur der führenden „Zeitung für die elegante Welt“ für seine Ideen kämpfte und die jungen Freunde zur Mitarbeit heranzog. „Wer je mit ihm eine Zigarre geraucht oder an der Table d'hôte des Hôtel de Bavière seinen massgebenden Aussprüchen gelauscht hat, ging für ihn durchs Feuer; es war der Zauber der Anlehnung an eine sichere Beherrschung des Lebens“, sagte der alte erfahrene Gutzkow. Und so leistete die Freundschar um den jungen Richard dem älteren Freunde begeisterte Gefolgschaft.

Wagner war es, der Laube oft in Debatten im Freundeskreise arg zusetzte. Laube war aber sachlich genug, auch den Standpunkt des jungen Freundes gelten zu lassen. Laube verstieg sich in seinem wachsenden Machtgefühl zu einseitigen Äusserungen, die er mit Nachdruck verfocht. So bezeichnete er Mozarts Zauberflöte als sein schwächstes Produkt, das an Schwatzhaftigkeit leide, und Webers romantische Opern als langweilig. Wagner ereiferte sich gegen den älteren Freund, der seine Heiligen, Mozart und Weber, schmähte, in heftiger Weise.

Die Ablehnung Wagners auf Laubes Vorschlag, ihm einen Text zu komponieren, muss zunächst Wunder nehmen. Obwohl Wagner in dieser Zeit von Polenenthusiasmus erfüllt war, so kam er doch nicht in der Vertonung des Operntextes von Laube, der den Polenhelden Kosziusko verherrlichte, über den ersten Akt hinaus. Die Abneigung gegen fremde Texte, gegen Worte und Szenen, die ihm nicht aus der eigenen Seele kamen, ist ihm geblieben. Die vorteilhaften Verbindungen Laubes in journalistischen Kreisen lockten ihn nicht. Er strebte nach eignen Wegen. Auf Wunsch der Schwester Rosalie verzögerte Wagner die Absage. Von Würzburg aus erfolgte dann die abschlagende Antwort. In seiner Biographie schreibt Wagner über die Wirkung seines Briefes: „Er ertrug die kleine Demütigung mit guter Laune, hat mir es aber doch in keiner Zeit meines Lebens verziehen, dass ich mir selbst meine Gedichte machte“.

Rühmend muss hier einer gewissen Werbearbeit Laubes gedacht werden, der immer wieder für den jungen Wagner eintrat und die Aufführung seiner „Feen“ befürwortete. Monate sind vergangen. Beide verlebten dann glückliche Stunden in dem Bade Kösen bei Naumburg. Heinrich Laubes körperliche und geistige Spannkraft war durch den aufreibenden Kampf mit den preussischen Behörden, die nach dem „ehemaligen Halleschen Burschenschafter“ und „Revolutionär“ ihre Fangarme streckten, arg darnieder. Eine neunmonatige Untersuchungshaft hatte ihm noch den Rest gegeben. In dem kleinen Bade Kösen suchte er Erholung. Freund Wagner kam von Leipzig herüber. Beide Freunde erzählten sich ihre Erlebnisse und ihre Pläne. Wagner las den Text zu seiner neuen Oper „Das Liebesverbot“ vor und fand ermunternde Worte des Freundes.

1836 sehen wir beide Freunde in Berlin: Heinrich Laube war aus Sachsen verwiesen worden, seine Schriften hatte der Frankfurter Bundestag in Bann erklärt, und er selbst sah hier in Berlin wegen „freisinniger Schriftstellerei“ einer neuen Haft entgegen. Als Spontini an der Berliner Hofoper keine Anstalten machte, Richard Wagners „Liebesverbot“ aufzuführen, reiste Wagner selbst nach Berlin, um am Königstädtischen Theater, wo mehrere Mitglieder des Magdeburgischen Stadttheaters engagiert waren, die Wagner aus seiner Magdeburgischen Kapellmeisterzeit kannte, seine Oper anzubringen. Monate vergingen. Der Direktor des Wilhelmstädtischen Theaters, Kommissionsrat Cerf, machte ihm Versprechungen und hielt ihn hin. Wagner war tief entmutigt, dazu kam seine gänzliche Mittellosigkeit. In dieser Zeit pilgerte er täglich mit Laube und Glasbrenner in den Tiergarten hinaus und ergötzte sich an der Freunde Witz und Humor. Mit ihnen verbrachte er seinen 23. Geburtstag in froher Stimmung. Der Mutter, die von ihm Auskunft erbat, verschweigt er seine trostlose Lage und macht ihr Hoffnung. Da heisst es u. a. in einem Briefe vom 31. Mai: „. . . . Laube und die ihm dienenden Schriftsteller, wie z. B. Glasbrenner, machen ein furchtbares Halloh von mir, als von dem ersten Genie der Welt . . .“

Als Wagners Lage immer bedrängter wurde, nahm er die ihm angebotene Musikdirektorstelle in Königsberg an. Er hatte nicht die Mittel, um nach Königsberg zu fahren. Laube war selbst in bedrängter Lage, half aber wie immer dem Freunde. Wagner schreibt selbst darüber: „Dieser treffliche Freund erkannte es, ohne weiter darum angegangen zu werden, als seine Aufgabe, mir durch seine energische Vermittelung zur Befreiung aus meiner Berliner Verlassenheit und zur Erreichung meines nächsten Zieles zu verhelfen, was durch Vereinigung mehrerer Laube befreundeter Personen gelang. Beim Abschied ermahnte mich der Freund, der mir teilnehmend in das Herz blickte, auch bei erwünschtem Gedeihen meiner Musikdirektorlaufbahn mich nicht in die Flachheit des Theaterlebens verstricken zu lassen, und nach ermüdenden Proben, statt zum Liebchen zu gehen, lieber ein tüchtiges Buch zur Hand zu nehmen, damit auch meine grösseren Anlagen der kräftigenden Pflege nicht entbehren möchten“.

Die nächste Begegnung Laubes mit Wagner war 1840 in Paris. Laube hatte die reiche, schöne und geistvolle Witwe Professor Hänels (Iduna geb. Budäus) in Leipzig geheiratet und war auf einer Reise durch Nordafrika und

Frankreich begriffen. In Paris liess er sich nieder, um in dem kommenden Winter sein gesammeltes Material zu verarbeiten. Durch die Vermählung waren Laube und Wagner weitläufige Verwandte geworden, denn Laubes Frau Iduna war mit Friedrich Brockhaus in Leipzig, dem Schwager Wagners, verwandt. Laube berichtet in der „Zeitung für die elegante Welt" 1843 über diese Begegnung: „Sein unerschöpflich produktives Wesen, von einem lebhaften Geiste ununterbrochen bewegt und getrieben, hatte mich stets interessiert, und ich hatte stets gehofft, aus einer solchen, mit unserer heutigen Bildung erfüllten Persönlichkeit müsse eine tüchtige moderne Musik sich entwickeln." Beide kommen in Paris in regen Verkehr, Laube macht Wagner mit Heine bekannt. Über diese erste Begegnung mit Heine schreibt der Maler Friedrich Pecht: „Bei aller Barschheit männlich bieder, hilfreich und gefällig, wie Laube es immer war, brachte er uns auch bald mit Heine zusammen, dies geschah zuerst bei einem gemeinschaftlichen Diner in dem berühmten italienischen Restaurant Brocci in der Rue Lepelletier, gegenüber der Grossen Oper. Heine brachte seine entzückend schöne Frau mit, die, lustig und naiv wie ein Kind, für uns alle ein wahrer Augentrost war und selbst die schöne Frau Wagner überstrahlte. Laube war ganz der Mann, um den beim ersten Zusammentreffen blasiert und gleichgültig Erscheinenden durch Widerspruch zu reizen .... Unter diesem Sprühregen taute auch der bis dahin schweigsam gebliebene Wagner auf und betätigte nunmehr jene ihm eigene wunderbare Elastizität, die seltene Fähigkeit, mitten in grösster Bedrängnis und gemeiner Not sich die vollkommenste Freiheit, den höchsten Aufschwung des Geistes zu bewahren. Er verstand vortrefflich zu erzählen, hatte das feinste Auge für komische Züge, das schärfste Gehör für die Stimmen der Natur, wie den sichersten Geschmack für alles Schöne auch in der bildenden Kunst".

Bei seiner Rückkehr nach Leipzig verwendete sich Laube für Wagners Rienzi und berichtet nach Paris von einer hoffnungerweckenden Unterredung mit Wilhelmine Schröder-Devrient. Laube bestimmt in Leipzig einen seiner vermögenden Freunde, Wagner mit einer grösseren Geldsumme zu unterstützen, die ihm in monatlichen Raten ausgezahlt wurde. 1842 übernahm Heinrich Laube wieder die Redaktion der „Zeitung für die elegante Welt". Er bat Richard Wagner um eine Lebensskizze. In einleitenden Worten wies Laube auf die Bedeutung des jungen Künstlers, der ihm seit 10 Jahren schon ein Freund sei, auf den nun seit Monaten aller Augen gerichtet seien, mit Nachdruck hin. 1843 erschien diese Selbstbiographie Wagners mit dem Bilde nach einer Zeichnung des treuen Kietz.

Der Text des Rienzi gefiel Heinrich Laube. Von dem Tannhäuser hielt Laube nicht viel. Er meinte, es wäre zu bedauern, dass Wagner sich nicht von einem geschickten Theaterstückschreiber einen ordentlichen Operntext schreiben liesse.

Am 2. Januar 1843 erfolgte die Uraufführung des „Fliegenden Holländers". Wagner hatte seinen alten Freund eingeladen, einer der ersten Aufführungen beizuwohnen. Laube kam und war von dem Werke enttäuscht. Bis hierher war er durch dick und dünn mit dem jungen Wagner gegangen, jetzt versagte er ihm die Gefolgschaft. Laube schreibt: „. . . . . Ich fand alles in der Oper gespenstisch bleich. Das bedeutet nicht viel, ich bin ja kein Musiker; aber Wagner ging auf meine Opposition seines Systems, welches er nachdrücklich aufstellte und welches mir nicht einleuchtete, nicht ein. . . . Bis spät in die Nacht sind wir damals auf der Zwingerstrasse auf und nieder geschritten und haben disputiert". Hier begann die Entfremdung Laubes,

Sehr geehrter Herr!

Ich sende Ihnen – in aller Eilfertigkeit – hier etwas für die „N. Zeitschr. f. M." – Der Aufsatz hat praktische Bedeutung, und man soll etwas daraus lernen. Wie Sie aus der Anlage ersehen, sollen verschiedene – in das Gebiet gehörende – Fortsetzungen folgen. – Bekommen können Sie das heute Uebersandete in zwei Hälften für Ihr Blatt theilen, so können mit „Fortsetzung folgt." Ich denke Sie auch [illegible] machen zu lassen. – Nun aber bitte ich allerdringlichst um eine genaue Correctur, und völlige Beibehaltung meiner Orthographie u. Interpunktation. – Ich würde auf der Zusendung von Correcturabdrücken bestehen, wenn ich Sie nicht an Herrn [illegible] Lohmann (mit besten Grüssen von mir) dafür verweisen könnte: dieser hat bei Gelegenheit meiner bei Weber erschienenen Schriften mir bewiesen, dass ich mich auf ihn verlassen kann, und dass er namentlich mein Manuscript gut zu lesen versteht.

der sich gegen das neue Kunstideal auflehnte. Der Umschwung war für Wagners Sache sehr nachteilig, da Laube und sein Anhang eine gewichtige Stimme hatten. Das Verhältnis beider Freunde verschärfte sich, als in der Laubeschen Zeitschrift, die eben noch Wagners Selbstbiographie veröffentlicht hatte, ein Artikel gegen den jungen Dresdner Kapellmeister erschien, der sich mit der Don Juan-Aufführung am 26. April 1843 beschäftigte, die Wagner dirigiert hatte. Der Anonymus (vermutlich der Freund Reissigers Dr. Schladebach) behauptete, der junge Kapellmeister habe die „Pariser Tempi" mitgebracht, mit seiner Achtung vor Mozart könne es nicht weit her sein. Die Feinde Wagners griffen gierig alles auf, was ihm schaden konnte, und bald war es bekannt, dass der junge Kapellmeister ein Mozart-Feind sei. Die schiefe Stellung, in die seine Feinde ihn gebracht hatten, schadete ihm auch beim Publikum. Dass die eigentliche Ursache zum Ärgernis Laube gegeben, der eine Anzahl unsachlicher Anklageartikel in seine Zeitschrift aufnahm, trübte Wagners Freundschaft.

Wagner hatte bald Gelegenheit, in seinem Verhalten zu Laube zu zeigen, dass er nicht engherzig war. Eduard Devrient war des Kampfes mit seinem Bruder Emil müde geworden. Um den Posten eines Dramaturgen am Dresdner Hoftheater bewarben sich Gutzkow und Laube. Am 12. November war die Erstaufführung von Laubes „Karlsschülern", am 13. Dezember von Gutzkows „Uriel Akosta". Wagner machte für Laube seinen Einfluss bei massgebenden Freunden geltend, doch ohne Erfolg; der Intendant von Lüttichau war aber vor allem durch Gutzkows „Urbild des Tartüffe" für ihn eingenommen und empfahl dem Könige dringend, Gutzkow als Dramaturgen zu berufen. Laube war zur Erstaufführung seiner Karlsschüler von Leipzig gekommen. Der Dichter wurde stürmisch gefeiert. Richard Wagner hatte nach der Vorstellung eine stattliche Zahl Laubeenthusiasten zu einer privaten Laube-Feier in seine Wohnung geladen. Hoch gingen die Wogen der Begeisterung. Wagner ergriff das Wort. Es war die Frage aufgeworfen worden: Muss man, um überhaupt einen Schiller zur Darstellung zu bringen, selbst etwas von Schiller bezwingendem Genius in sich haben? Wagner verneinte sie, bekannte sich nicht bedingungslos zum Lobredner des Stückes, erging sich in sachlichen Erwägungen, hob aber mit Nachdruck die Vorzüge des Stückes hervor. Ein beglückwünschender Toast erfolgte. Das war den Enthusiasten nicht genug. Ein bitterer Tropfen Wermuth fiel in die begeisterungsfrohe Stimmung.

Jahre sind verflossen. Wagners Ruhm und Popularität wuchs. Der Verkehr mit Laube war gänzlich eingeschlafen. Anlässlich der ersten Tannhäuseraufführung in Wien schrieb Wagner an die Hofopernsängerin Luise Meyer-Dustmann einen Brief am 23. Februar 1857, aus dem hervorgeht, dass Wagner noch fest des Glaubens lebte, er habe in Laube einen alten treuen Freund. „Glauben Sie eines Rates zu bedürfen, so bitte ich Sie, sich an Laube zu wenden. Er ist mein alter Freund, und wenn ich auch seit langem aus aller Berührung mit ihm gekommen bin, so nehme ich doch an, es werde in Wien Ihnen niemand für mein Interesse besser raten als er". 5 Jahre später ging Laube, der sich mit den „Meistersingern" nicht einverstanden erklären konnte, unter Wagners Gegner, wir wissen nichts Zuverlässiges über die Begeg-

Nun bitte ich Sie aber auch, von meinen kleinen Aufsätzen in der Zeit. f. M. mir folgende Abdrücke, die mir abhanden gekommen sind u. die ich nöthig brauche, zustellen zu lassen. —

1. Meine Erinnerungen an L. Schnorr

2. Ueber die Gluck'sche Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis. — auch, wenn möglich

3. Rossini's Stabat mater, sehr alt, aus dem Jahre 1840 oder 41, nicht unter meinem Namen. Ich glaube ich nannte mich: Valentino.

Auch nur etwa 6 Exemplare meines neuesten Artikels möchte ich Sie gebeten haben.

Hochachtungsvoll bleibe ich Ihr ergebener Richard Wagner

Luzern, 3 Nov. 1869

nungen in Wien in den vorangehenden Jahren. Wagner traf mit Laube und mit Hanslick bei einem Kunstmäcen zusammen, er war öfters zu Mittag Gast bei Laube, er las in Laubes Wohnung seinen Tristan vor. Wie Wagner selbst in seiner Biographie „Mein Leben“ zugibt, ist Laube es gewesen, der ihm neue Wiener Freunde zuführte, der vor allem aber durch seine praktischen Kenntnisse ihn mit dem Charakter der Persönlichkeiten der höheren Intendanzen der K. K. Hoftheater bekannt machte.

Dass Laube, der von Haus aus unmusikalisch war, die Kunstziele Wagners nicht fassen konnte, ist erklärlich. Ihn aber als einen Bühnenleiter hinzustellen, der in der plattesten Routine stecken geblieben sei (vergl. Glasenapps Monumentalbiographie über Wagner!) als einen Menschen, der immer freundlich im persönlichen Verkehr mit Wagner gewesen sei und gehässig hinter dem Rücken gehandelt habe, ist verfehlt. Wir dürfen nicht vergessen, dass die damaligen deutschen Musikgrössen, z. B. Mendelssohn und Schumann, ebenfalls nicht Wagners Kunstidealen folgen konnten und in Schrift und Wort gegen ihn eiferten. Laube, der Nichtmusiker, hat für Wagner als Dramatiker immer das regste Interesse und grosse Bewunderung gehabt und ist wenigstens mit den Jugendwerken Wagners bedingungslos mitgegangen. Im übrigen steht diese Darstellung eifernder Freunde im Widerspruch zu Richard Wagners Aussagen, der in seiner Biographie vortrefflich Laube charakterisiert: „ . . . seine Rechtlichkeit, Gradheit und kecke Derbheit nahm Alles für seinen durch eine mühselige Jugend gestählten Charakter ein. Auf mich machte Laube einen ermuthigenden Eindruck . . . .“ „Sein Umgang hatte für mich immer etwas Tröstliches“ und auch in späterer Zeit hat Wagner in seiner Selbstbiographie immer wieder die zahlreichen Beweise von Freundessorge um ihn dankbar gebucht. Einen ähnlichen Schluss aus folgender nicht bekannter Tatsache auf Richard Wagner zu machen, ihm mangelnde literarische Kenntnisse und Lieblosigkeit vorzuwerfen, wäre ebenso unrecht. Wagner suchte die Bekanntschaft Hebbels, näherte sich ihm freundlich und hatte doch Groll in seinem Herzen gegen die Hebbelschen Dramen, die er nicht für lebensfähig hielt. Es ist in literarischen wie in musikalischen Dingen: Der Prophet wird von seiner Zeit selten erkannt, voll und ganz wird er erst von späteren Zeiten gewürdigt.



Vom Tonkünstlerfest in Jena

Von Dr. Georg Kaiser

Der Allgemeine Deutsche Musikverein hielt in den Tagen vom 3. bis 7. Juni in Jena seine 48. Jahresversammlung ab, die zwei Orchesterkonzerte, zwei Kammerkonzerte, ein Kirchenkonzert und die Hauptversammlung brachte und ausserdem die Mitglieder in zwei Abenden nach Weimar führte, wo das Hoftheater ihnen zwei Opern vorsetzte. Das Gesamtergebnis war in künstlerischer Hinsicht ziemlich negativ. Repräsentierte die vom Musikausschuss der Herren Siegmund von Hausegger, Hermann Abendroth, Volkmar Andreae, Hermann Bischoff und Jean Louis Nicodé auf das Programm gesetzte Auswahl aus dem eingereichten Material in der Tat das Beachtenswerteste und Fortschrittlichste der neuesten deutschen Musik, so stünde es wahrlich elend mit uns. Aber zunächst reichen längst nicht alle deutschen Musiker ihre Werke dem Vereine ein — aus welchem Grunde auch immer es geschehe; und zweitens ist ein solcher Musikausschuss auch nicht unfehlbar in seinen Urteilen. Er prüft und wählt, wie in der Hauptversammlung geäussert ward, nach bestem Wissen und Gewissen; wenn er nicht mehr zutage fördern konnte als diesmal, so ist eben die nur geringe Zahl der wirklich besseren eingereichten Werke schuld — oder der wenig glückliche Finderblick der Prüfer. Nähme man an, dass der Vorrat an Material zwar gewaltig umfangreich, aber sehr wenig befriedigend war: warum hat man dann sich nicht auf das Bessere allein beschränkt? Schliesslich hätte sowohl ein Orchester-, wie ein Kammerkonzert weniger veranstaltet werden können, auch der schwummrig-süssliche „Lanval“ von Pierre Maurice konnte den Mitgliedern gewiss erspart bleiben. Man hätte dann vielleicht mehr Zeit für ein bis zwei längere Mitgliederdispute gefunden, in denen man sich vor allem wieder einmal darüber auszusprechen gehabt hätte: in welcher Weise mit nachdrücklicher Kraft dem Geiste des Fortschrittes in der deutschen Musik bei den Tonkünstlerfesten eine wahre und freundliche Heimstatt zu schaffen wäre.

Wie die Sache jetzt steht, kann es unmöglich weiter gehen. Man langweilte sich auf dem Feste, war über einige recht törichte Stücke sehr verärgert und wird sich überlegen, ob man das nächste Mal wieder auf eine solche Reise geht. Es nutzt alles nichts: hier muss reformiert werden. Ich habe freilich erlebt: die Mitglieder gehen eben noch voller Zorn und Enttäuschung aus einem der Konzerte weg, finden sich aber nicht einheitlich in der Versammlung zusammen, um eine solche Reformation in Vorstands- und Organisationsfragen mit Mut und Energie anzubahnen.

Das Beste, was die Konzerte boten, war: ein sehr gesangreiches, für das Instrument dankbares, formsicheres und an Brahms herangereiftes Violinkonzert Hmoll in einem Satz von Desiré Thomassin, einem, wie ich höre, älteren Musiker, der zugleich als Maler künstlerisch tätig ist (Professor Berber trug den Solopart sehr schön vor); ein Streichquartett in Esdur von Friedrich Klose, mit dem Untertitel: „ein Tribut, in vier Raten entrichtet an seine Gestrengen den deutschen Schulmeister“, — mit hübschen Gedanken, gutem Quartettsatze, leicht romantischen Farben, aber nicht ohne Strauss'schen thematischen Einfluss; vier phantasievolle und wie Gedichte fein abgestimmte Choralvorspiele für Orgel von Karl Hasse und eine „Musik für Orchester“ in einem Satze von Rudi Stephan, der fest zupacken und schwungvoll gestalten kann, ein guter Kopf ist in bezug auf neue Klangkombinationen, ohne freilich jetzt schon mit eigenen Gedanken auszukommen — er hat seinen Pfitzner und seinen Strauss („Salome“) ordentlich studiert.

Eine Enttäuschung bereitete der Römische Triumphgesang für Männerchor und Orchester (Gedicht von Lingg) von M. Reger, dem zwar der Wille zur Monumentalität und auch das scheinbar für diesen Stoff benötigte lärmende Bumbum nicht fehlen, aber fesselnde Eigenart und originelle Gliederung abgehen. Frederick Delius' sinfonische Dichtung „In a summergarden“ erwies sich als hübsche Stimmungssache, Carl Ehrenbergs „Jugend“ (Voluntas triumphans) war ziemlich äusserlich und in der Form unreif, Oskar Ulmers „Narrenlieder für Tenor, Orchester und Orgel“ waren gegen den Tenor geschrieben, impressionistisch überladene Gesänge, Richard Wetz' „Hyperion“ für Baritonsolo (Karl Scheidemantel sang es ausdrucksvoll), gemischten

Chor und Orchester wandelte mit Geschmack und Geschick in Bruchs Bahnen. Eine sinfonische „Totenfahrt“ von Bodo Wolf blieb ein nicht befriedigender Versuch, Bernhard Stavenhagens zweites Klavierkonzert in Amoll war eklektische, gefällige Musik (Rehbold vertrat den virtuosen Solopart), und von den Kammermusiksachen vermochte nur das über einzelne schöne Gedanken verfügende, aber inhaltlich seiner Ausdehnung nicht gewachsene Streichquartett in Amoll von Waldemar von Baussnern noch zu interessieren. Hermann Zilcher liess einen innerlich erfühlten und reif gestalteten Dehmel-Zyklus aufführen, von Siegfried Kallenberg kamen ein paar selbständigere Gedanken aufweisende Lieder modernsten Gepräges zu Gehör. Von den kirchlichen Werken befriedigte keines ausser dem genannten. Sigfrid Karg-Elerts grossangelegte Chaconne, Fugen-Trilogie und Choral für Orgel ist eine mit einem pompösen Bläserchorschluss versehene Kopfarbeit. Julius Weismanns neunzigster Psalm für gemischten Chor, Baritonsolo, Orgel und Orchester scheint mir nicht erfühlt, sondern gemacht, und auch Kurt von Wolfurts „Siegeslied“ für achtstimmigen Doppelchor usw. ist bei aller talentvoller Arbeit nur ein Experiment. Ganz anständig waren die Klavierstücke (Variationen) von Arthur Willner und Heinrich Kaspar Schmid, die in Kwast und Frau Kwast-Hodapp vortreffliche Interpreten fanden. Dagegen fallen die Stücke von Johanna Senfter (Sonate für Klavier und Violoncello), Theo Kreiten, einem Klose-Schüler (Sonate für Klavier und Violine) und Manfred Gurlitt (Quintett in Cmoll) durchaus in das Gebiet ziemlich durchschnittlicher Konservatoriumsarbeiten, für die der Musikverein nie und nimmer einen Finger rühren sollte.

Die zweiaktige komische Oper „Des Teufels Pergament“ von Alfred Schattmann, mit deren wohlgelungener Aufführung im Weimarer Hoftheater das Fest abschloss, zeigte einige Volksoperqualitäten, wenngleich ihm schöne und edle Melodie und tiefere Charakteristik fehlen. Auch ist das Textbuch Arthur Ostermanns ziemlich bescheidener Natur. Wagner ist mit den Meistersingern, Strauss mit der Feuersnot nicht ohne direkten Einfluss auf Musik und Text geblieben. Das sinfonische Zwischenspiel „Träume“ ist wohl das Beste an dieser im ganzen nicht unsympathischen Oper.



Friedrich Huch und seine Romane

Friedrich Huch, dem kürzlich in frühem Mannesalter Gestorbenen, gebührt auch an dieser Stelle ein Wort des Gedenkens. Nicht allein, weil er zu jenen wenigen deutschen Dichtern gehört, die in ihrer Schreibweise „etwas Musikalisches“ haben; diese entfernten Anklänge besagen meist wenig — ein geringes mehr oder weniger an rhythmischer Gebundenheit und an Wohlklang der Sprache verführt oft leicht zu einem Urteil über die Musikalität eines Dichters, das sich an den seelischen Tatsachen nicht erhärten lässt.

Huch war durch und durch musikalisch; seine Dichtungen leben unter Bedingungen, die denen der Tonkunst eigentümlich angenähert erscheinen. In Wahrheit liebte er den Wohlklang der Sätze nach Ton und Fall, wiewohl er ihm nie das Geringste vom Innerlichen opferte, sondern erst nach anschauungsstarker Verschmelzung eines reingestimmten Gehalts mit ebensolchem Wortgewande Halt machte. In Wahrheit gestaltete er mehr als einmal seelische Beziehungen der Menschen mit leidenschaftlichem Bedacht auf eben diese Beziehungen, ihren reinen und abgeklärten Verlauf, ihre gleichmässig durchsichtige und tonstarke Instrumentierung... unwillkürlich mögen dem, der Werke wie „Geschwister“ und „Wandlungen“ in ihrer Wesenheit zu erfassen sucht, musikalische Analogien kommen. Auch das Unvorbereitete der Leidenschaften in Huchs Werken gemahnt an Musik. Nicht lange, psychologisch analysierbare Auftritte bereiten hier die grossen und die zarteren Erlebnisse des Herzens immer vor, aus unbekannter Tiefe steigt rauschend und singend der Strom, dem der Erlebende willenlos folgt, wie in den Gebilden der Tonkünstler sich Affekt an Affekt reiht, scheinbar wie Herbes auf Weiches, Ausbruch auf Dämpfung folgt. Und doch glauben wir in beiden Kunstschöpfungen mit einer nicht erweislichen, aber auch nicht überbietbaren Deutlichkeit das Notwendige der Vorgänge zu spüren, das nichts anderes ist als die tiefe Schönheit, das Wunder der Persönlichkeit selbst.

Doch auch Musik selbst tritt in Huchs Werken allenthalben bedeutsam hervor. In dem „Geschwister“-Roman wird sie der leidenschaftlichen Cornelie zum starken Erlebnis, in die „Träume“ spielt sie hinein; Huchs letztes veröffentlichtes Werk hiess „Requien“. Sein umfänglichstes, „Enzio“, trägt sogar die Beischrift: Ein musikalischer Roman. Es ist die Lebengeschichte eines jungen Musikers, dessen Vater Kapellmeister und in epigonischer Weise Komponist ist. Der wunderschöne und leidenschaftliche Knabe Enzio zeigt früh schon, dass sein Gehör und Formsinn ihn für musikalische Betätigung bestimmen. Er wird rasch ausgebildet und überrascht eine Zeit lang durch eigenartige und feinsinnige Werke.

Doch ist sein Wirken nicht von Dauer. Leidenschaft, gewaltig und überreich im Affekt, aber zerrissen in inneren Widersprüchen, eine Unkraft der Lebensführung, die ihn in Verzweiflung reisst, zerrütten ihn. Dem gegenüber steht der karge, strenge Richard, der wenig und in strenger Form schafft, innerlich ganz Glut, nach aussen starr und ungelenk. Der Begriff der „Form“ wird zwischen beiden in Briefen und mündlich immer wieder abgehandelt. Nicht begrifflich deutlich, aber in vollkommen festem Gefühl vom Wesen dieser Eigenart fordert Richard sie von jedem musikalischen Kunstwerk und beurteilt nach dieser Forderung die alte und die gegenwärtige Musik. Enzio müht sich bis zur Verzweiflung, das, was er dunkel als richtig empfindet, klar abweisen zu können oder die darin enthaltene Forderung zu erfüllen. Beides misslingt ihm, muss seiner unumschränkten, reichen und zerfliessenden Natur misslingen. Er endet, als Künstler und Mensch gescheitert, durch eigenen Willen.

In diesen Gesprächen und Briefen der beiden Künstler findet sich ein ungemein reiches musikalisches Empfinden, ein feinfühliges Urteil, die beide die sprachliche Form von einem Meister taktvollen Ausdrucks empfangen haben. Gerade dies ist von so grosser Bedeutung; die Besprechung musikalischer Angelegenheiten ist heute in den allermeisten Fällen von seltsamer sprachlicher Dürftigkeit; die notwendige Kürze und Raschheit des Urteils verführt zu formelhafter Dürre, die Gesichtspunkte der Beurteilung werden immer weniger, die Auffassungen starrer, die seelische Vertiefung matter. Man sucht in den Tageszeitungen und selbst in Fachzeitschriften oft lange vergebens nach künstlerischer Persönlichkeit, die sich mit künstlerischer Persönlichkeit bejahend oder verneinend träfe. Ein Werk wie „Enzio“ gibt in dieser Richtung Masstäbe und Aufführungen von vollem künstlerischen Wert, und „die Kunst“ spiegelt sich

darin wieder einmal mit der Hoheit des Ewigen und der unfassbaren Reinheit des Unbegreiflichen.

Kaum minder tief und durchsichtig als die Problematik der Werke ist die Künstlertragödie erschaut, die Enzios und seines Vaters Leben bedeuten. Wer zeitlos und unbestochen in diese schwankenden und wandelreichen, tief aufwühlenden und weithin ausblickenden Erlebnisse sich einfühlt, wird die Berührung mit dem eigentlichen Irrationale, mit dem Urgrund des Unbegreiflichen der Kunst empfinden und die Schau vermehrt fühlen, die uns ergreift, ihm mit Worten zu nahen. Und wiederum mag man erstaunen, wie viel doch von diesem allen sich erfassbar und erschaubar machen lässt, wo nur die innere Kraft dazu gegeben ist; wie offenbar die Gründe dem hellen Auge des Künstlers liegen, der dem Erlebnis näher und vertrauter gegenübersteht als der begriffliche Beschreiber. Das vor allem ist es, was wir wünschen müssen, nun das helle Auge Friedrich Huchs sich geschlossen hat, dass Vielen sich der Reichtum an wunderbaren und schönen, wertvollen und bedeutsamen Erlebnissen offenbare, die er erschlossen hat.

W. S.

Die Romane „Geschwister" und „Wandlungen" erschienen in S. Fischers Verlag in Berlin, „Enzio" bei M. Mörike, München.



Vom Stuttgarter Hoftheater

Die Neubearbeitung der „Trojaner" von Berlioz

Die hiesigen Maifestspiele wurden mit den Trojanern eingeleitet. Die vorzüglich gelungene Aufführung verdient vor allem Erwähnung, weil hierbei der Versuch gemacht wurde, durch Zusammenziehung das ausgedehnte Werk dem praktischen Bedürfnis entsprechend einzurichten. Wie wenig geschäftsmässig doch diese Genies zu Werke gehen! Schreiben siebenstündige Opern und wundern sich nachher wohl, dass man sich besinnt, sie aufzuführen. Nur einer hat seinen Willen durchgesetzt, allerdings ein Geist von bezwingender Kraft, Richard Wagner, die andern müssen sich beugen, wohl oder übel. Mit Bearbeitungen ist es immer ein eigen Ding, man hat Beispiele genug dafür, dass schmähliche Eingriffe in den Organismus eines Kunstwerkes, dass empörende Geschmacklosigkeiten oder elende Flickarbeit geleistet wurde. Eine Hauptfrage: Ist es zulässig oder gar notwendig, die Trojaner in einer andern als der vom Komponisten gewollten Form zu geben? Antwort: Gewiss da, wo man sich nicht den Luxus ungestrichener Aufführung leisten kann und wo man trotzdem darauf bedacht ist, solche Werke bedeutsamen und eigenartig künstlerischen Charakters, wie die Trojaner, dem Publikum in würdiger szenischer und musikalischer Aufführung, nicht vorzuenthalten.

Eine Möglichkeit wäre, sich auf den 2. Teil, die „Trojaner in Karthago" zu beschränken, der Komponist selbst hat, allerdings notgezwungen, in diese Teilung gewilligt (Pariser Aufführung 4. November 1863). Die „Einnahme Trojas" wird dann von einem Rhapsoden in kurzen Strophen, deren Fluss nur hier und da von einzelnen Harfentönen unterbrochen wird, der lauschenden Königin und ihrem Gefolge erzählt. Wenn Emil Gerhäuser und Max von Schillings diesen einfacheren Weg nicht eingeschlagen haben, so wird ihnen nur jedermann Dank wissen, der die Schönheiten des 1. Teils kennt und vielleicht auch einer Aufführung des Werks bereits beigewohnt hat. Gewiss, es steckt viel Zeitliches in dieser Musik. Es ist Berlioz, diesem unruhigen Geist, von dem nicht zwei seiner Werke gleich angelegt sind, nicht gelungen, einen eigentlich einheitlichen Stil zu finden. In den Trojanern zeigt sich dies am deutlichsten. Gluckisch-klassische Einfachheit, süsse Melodik der französisch-lyrischen Oper (Vorausnahme von Gounod!), ein klein wenig Effekthascherei, Stellen von ausgesprochen sinfonischem Charakter, dann wieder solche, bei denen der Komponist sich im griechischen Gewande zeigen will (exotisch gefärbte Chöre) — Alles das findet man, nicht gerade ganz unvermittelt, aber doch einheitstörend in den Trojanern. Darin liegt auch der Grund, warum dieses Schmerzenskind seines Verfassers nirgends auf die Dauer sich halten konnte. Vielleicht auch jetzt nicht; denn angeborene Fehler können nie ganz getilgt werden. Aber was geschehen konnte, um den dramatischen Lauf in Fluss zu halten, um das musikalisch Wertvolle zu retten, das geschah bei der neuen Stuttgarter Einrichtung. Operative Eingriffe in die Partitur betreffen fast nur Striche, Nummernverlegungen und einmal, wenn wir richtig gehört haben, eine Transposition. Aus den acht Akten der beiden Teile des Originals sind nun fünf geworden, mit einer Dauer von vier Stunden. Gerhäuser hat in der Hauptsache den Klingenfeld-Levischen Text benützt, sah sich jedoch der Wahrung des inneren Zusammenhanges wegen stellenweise zur Unterlegung anderer Textworte gezwungen.

Indem in der Ausstattung besonderer Wert auf packende Szenenbilder und farbenreichen Hintergrund gelegt wurde, war damit die Forderung erfüllt, welche die phantastische Heldenoper aus dem Altertum an den Regisseur stellt. Die immer lebendige, nie träg hinfliessende oder gesuchte Musik, auf deren Schönheiten Liszt bereits vor der Erstaufführung hingewiesen hat, gelangte zu ihrer vollen, packenden Wirksamkeit unter der, ein feines Stilgefühl verratenden Leitung unseres Generalmusikdirektors.

Die Stuttgarter Hofoper besitzt in Frau Hoffmann-Onegin (Alt) eine ausgezeichnete Vertreterin für solche Aufgaben, wie sie die ernst-gefühlvolle Kassandra stellt, ebenso in Frau Sofie Palm-Cordes die richtige Sängerin für die Dido, eine lyrisch-dramatische, vom Komponisten mit besonders wertvollen Gesangsnummern bedachte Bühnenfigur. Den etwas weich ausgefallenen Aeneas sang Rudolf Ritter mit sehr gutem Gelingen.

Es ist freudig zu begrüssen, dass an unserer Oper nach längerer Pause wieder eine bemerkenswerte Tat geschehen ist. Wird sich erst das Interesse an solchen künstlerischen Kundgebungen in immer weiteren Kreisen unseres Publikums zeigen, so ist damit die sicherste Gewähr gegeben, dass die von unserer Bühnenleitung verfolgten Ideale auch erreicht werden.

Alexander Eisenmann



Londoner Spaziergänge

The London Season — Ariadne auf Naxos in His Majestys Theatre — Ein Virtuosen-Trio — Zwei verschiedenartige Lieder-Sängerinnen

The London Season! Welch' eine Welt von Ereignissen, welch' ein Conglomerat von Kunstdemonstrationen, welch' ein dehnbarer Begriff von Kunst und des Gegenteils davon! Die Dehnbarkeit des Begriffes season erstreckt sich in Wirklichkeit nicht blos auf London und die Londoner, sondern das vereinigte Königreich mit Schottland, Irland und Wales an der Spitze, wetteifern in ihrem Bestreben, die season in London ganz zu geniessen. Amerika und teilweise der Continent tragen das ihre dazu bei, der season so das rechte Lustre zu verleihen. London ist das Ziel der edlen Wallfahrt und die englische Metropole ist es auch, die sie alle gastlich aufnimmt. Um die Bedeutung und die volle Würdigung der London season zu erfassen, muss man vor allem oder wenigstens englisch sein. Neun Monate im Jahre müssen wir geduldig warten, ehe wir dort anlangen, wo die season ihren Anfang nimmt. Wenn die übrigen zivilisierten Länder musikmüde geworden sind, wenn Theater und Konzertsäle ihre „Ventilationskuren" durchzumachen haben, dann erst regt und reckt sich London. Alle möglichen Arten, Abarten und Unarten von Vergnügungen jeglichen Kalibers feiern um diese Zeit in London förmliche Orgien. Und wer für Schnell-Leben nicht die nötig starken Nerven hat, dem würde ich nicht empfehlen um diese Zeit nach London zu kommen. Unsere erbgesessenen Londoner — beiderlei Geschlechts — sind für derart rasches Vergnügungsleben in solcher Weise eingelebt oder trainiert, dass man sich um diese Jahreszeit keine Zeit nehmen kann, seine Nerven eingehender zu studieren. Sie geniessen eben alle in vollen Zügen und was im grossen und ganzen in bessern Theatern und Konzertsälen während der season geboten wird, das gilt jedenfalls für das Auserlesenste und Beste, was — wie die englische Phrase geht: money can buy for. — Die enorme Anzahl von At-Homes, eine Art Privatkonzerte mit unbedingt nötigen Erfrischungen — die wöchentlich in geradezu erschreckender Anzahl abgehalten werden, geben unserer Season-Künstler-Kolonie einen extra-spezial Verdienst, der sich in vielen Fällen auf drei und sogar auch auf vier Ziffern erstreckt, je nach Wert und Bedeutung des Namens. You must have a name in London. — Sobald unsere Lords und Dukes gelernt haben, den Namen eines fremdländischen

Künstlers richtig auszusprechen, bezahlen sie derart enorme Honorare für Privat-Konzerte — auch At-Homes genannt — dass es wahrhaftig wert ist, um diese Zeit in Londen ein grosser Künstler zu sein.

Natürlich liefert Covent Garden sein bestes Material für At-Home-Zwecke. Nach sechsjähriger Pause erschien Caruso wieder. Man bewunderte ihn, ergötzte sich an seiner Vortragskunst und bezahlte dafür die horrendesten Preise, die jemals für das Auftreten eines Sängers verlangt wurden. Dann kam nach mehrjähriger Abwesenheit die australische Nachtigall: Madame Melba. Sie ist ein Stern am Nachmittag in At-Homes und am Abend glänzt sie im Covent Garden. Am Schlusse der season hat sie sich ein kleines Vermögen — nach englischen Begriffen — ersungen.

Mit grosser Spannung hat man der Aufführung von Richard Straussens „Ariadne auf Naxos" entgegen gesehen. Ehe ich dem Werke kritisch näher trete, möchte ich gleich konstatieren, wie sehr ich von der Neuartigkeit der Produktionsweise und den überraschenden Neuerungen im Orchester interessiert war. Die siebenunddreissig vorgeschriebenen Orchestermitglieder haben fast Perfektion produziert. Thomas Beecham mag stolz darauf sein, dass er ein derartig geschultes Orchester zu dirigieren vermochte. Ob Hofmannsthal's Bearbeitung der Molièreschen Komödie des „Bourgeois Gentilhomme" besser ist als die englische von W. Somerset Maugham, weiss ich nicht. Allein des Letztern englische Adoptierung mit Sir Herbert Beerbohm Tree als Monsieur Jourdain kann als hochgelungen bezeichnet werden. Trees Charakterzeichnung erinnerte lebhaft an den köstlichen La Roche des Wiener Burgtheaters. Tree hat den unglückseliger Weise viel zu reich gewordenen Parvenü Jourdain derart vollendet auf die Bühne gestellt, dass er in einem gewissen Sinne Stimmung für die Oper machte, die hier sozusagen als Epilog der Komödie dient. Wenn ich etwas in dem feingeformten Kunstwerk der „Ariadne" zu tadeln fände, so wäre es die etwas zu bunt geratenen und zu mannigfaltigen Stilgattungen, deren wir da begegnen. Und dann dieser jähe Übergang, dieser nie angedeutete oder irgendwie vorbereitete Sprung von der Tragödie zur Komödie. Dieses Gebrechen muss jedenfalls dem Librettisten zur Last gelegt werden. Auch die grosse Arie der Zerbinetta ist nach modernen Begriffen, wo kolorierter Gesang fast verpönt ist, viel zu verschnörkelt. Die Hälfte dieser Feuerwerks-Arie mit ihren waghalsigen Rouladen und ihrem sonstigen flimmernden Aufputz hätte vollständig genügt. Unsere heutigen dramatischen Sängerinnen üben Koloratur bloss als Mittel zum Zweck — für ältere Werke, an deren Spitze noch immer die Partien der Rosina und Lucia stehen. Oder sollte etwa Strauss hier einen Koloratur-Witz geplant haben, um Zerbinetta Gelegenheit zu geben, ihre Kehlfertigkeit glänzen zu lassen! Wer könnte das mit Bestimmtheit behaupten! Wer ausser Strauss verlangt heutzutage Koloratur von einer Sängerin? Man war vollständig klar darüber und war deshalb auch berechtigt anzunehmen, dass mit dem neudeutschen dramatischen Gesangsstil, dessen Schöpfer Richard der Erste war, die Kunst des einst beliebt gewesenen Kololaturgesanges ihr Ende erreicht hat. Strauss wollte beweisen, dass er alles kann, selbst schwere Koloratur-Arien schreiben, wenngleich diese nunmehr der Kunstgeschichte angehören. Und dennoch, wenn Strauss dann wieder aus seinem scheinbar unerschöpflichen Born schöpft, wenn er uns Musik schafft, die mit zum Besten gehört, was seit dem Heimgang Wagners geschaffen wurde — dann sträubt sich förmlich die Feder, um auf irgendwelche kleine Details tadelnd einzugehen. Die Besetzung der Oper war brillant. Sänger und Sängerinnen waren alle neu für London und man wird sich ihrer stets mit Vergnügen erinnern. Die Ariadne der Theo Drill-Orridge war gesanglich und darstellerisch vollendet. Frl. Hermine Bosetti als „Zerbinetta" entzückte durch die ausserordentliche Leichtigkeit, mit der die Stimme anspricht. Ihre Kehlengeläufigkeit hat mitunter sogar etwas Unheimliches, so rapid entströmen ihr die gewaltigen Läufe, Staccati und Trillerketten; beim Gebrauch der waghalsigsten Höhe ist ihre Intonation glockenrein. Ob sie wohl das Erscheinen der Zerbinetta geahnt haben mag und infolgedessen schon Koloraturstudien lange vorher geübt hat! Jedenfalls ist Strauss zu gratulieren, der derartige Gesangskoryphäen für seine schwierigen Partien findet, um sozusagen seinem Koloratur-Ehrgeiz Genugtuung zu verschaffen. Den Bacchus sang Otto Marak mit edler Männlichkeit; man hätte gern noch mehr von ihm gehört. Najade, Dryade und Echo fanden in den Damen Martha Winternitz-Dorda, Lilli Hoffmann-Onegin und Erna Hellensleben würdige Vertreterinnen. Das jedenfalls komische Quartett, am Programm als „Intermezzo" bezeichnet, gab den Herren: Carl Armster, Heinrich Esser, Josef Schlembach und Juan Spivak nur spärliche Gelegenheit, ihre herrlichen Stimmen ins Treffen zu führen. Die illustrierende Musik in der Komödie ist echter Strauss und wirkte höchst erfrischend. Ausstattung und Inszenierung von Komödie und Oper standen auf der Höhe der Zeit und präsentierten sich äusserst brillant. Den Herren Emil Gerhäuser und T. C. Fairbairn gebührt diesfällig uneingeschränktes Lob; beiden gereicht die Aufführung zu hoher Ehre.

Ich habe von jeher energisch dagegen protestiert und mich entschieden dagegen verwahrt, anzuerkennen, dass jeder Instrumentalvirtuose gewissermassen einen Freibrief besitzt, Kammermusik-Funktionen stante pede ausüben zu dürfen. Da begegnen sich im Weichbilde Londons drei vornehme Virtuosen, von denen der eine ausruft: „Hallo, da sind wir wieder einmal gemütlich beisammen! Mit Solo-Konzerten ist augenblicklich des grossen Andranges wegen nichts zu machen. Wie wäre es, wenn wir uns zusammentäten und zwei Trio-Matinéen geben würden"! Die Idee scheint ziemlich plausibel, sogar sehr einleuchtend zu sein. Und als dann das frisch angezapfte Münchener Bier serviert wird und die „Idee" noch des eingehendern zur Besprechung gelangt, wird schliesslich für morgen Nachmittag die erste Probe angesetzt. So hat sich denn der Plan verwirklicht, der uns als Endergebnis die Herren: Harold Bauer, Pablo Casals und Jacques Thibaud als Virtuosen-Trio begrüssen liess. Der mit den Arrangements betraute Agent — oder sollten wir ihm nicht lieber seinen selbstgewählten Titel geben: Conzert-Director — empfing den Auftrag für diese Konzerte mit gerechter Wonne. Er versprach, sie zu arrangieren nach seinem besten Wissen und Gewissen. Drei derartig berühmte Künstlergrössen sollen denn auch einen grossen Saal für ihren schönen Entschluss haben. Und so buchte die Konzert-Direktion die grosse Queens-Hall, deren Fassungsraum etwas über dreitausend Personen beträgt. Hätte man eine etwas erfahrenere Konzert-Direktion konsultiert, so hätte diese jedenfalls für Kammermusikzwecke die Bechsteinhalle empfohlen, wo man etwa ohne Gefahr auch drei derartige Konzerte hätte vom Stapel laufen lassen können. So jedoch kam es anders. Das erste Konzert war halbvoll und das zweite, das ich besuchte, ächzte gleichfalls von peinlicher Leere. Die Herren begannen mit dem Trio in C moll op. 101 von Brahms. Das herrliche Werk wurde derart „Unbrahmsisch", in einer so zahmen und nüchternen Weise zum Vortrage gebracht, dass man ihm die Uneingespieltheit nach den ersten zwölf Takten ansah. Thibauds kleiner Ton steht in krassem Gegensatz zu Brahms'scher Kammermusik, Casals getraute sich nicht schärfer ins Zeug zu gehen, aus Furcht den dürren Geigenton zu decken, und Bauer hielt sich verhältnismässig noch am wackersten. Doch auch er verfiel häufig in ein gewisses Con amore-Spiel, als gälte es einem improvisierten Chopin! Besser gelang jedenfalls der nachfolgende Saint-Saëns mit seinem Trio in F dur op. 18. Das jugendliche und ebenso anmutige Werk fand in dem jungen Franzosen am Geigenpult einen kongenialen Primarius. Hier merkte man nicht so sehr den kleinen Ton und auch die beiden andern Herren schienen sich viel besser zu verstehen. Den Schluss bildete das grosse A moll-Trio op. 50 von Tschaikowsky, „dem Andenken eines grossen Künstlers" gewidmet. Hier fehlte wieder der grosse Zug, der durch das grandiose Werk geht. Man applaudierte aus Achtung vor drei hervorragenden Virtuosen, doch nicht etwa aus Anlass des gebotenen Genusses wegen.

Zwei Liedersängerinnen von Bedeutung, doch mit ganz verschiedenen Vortragsmethoden, lernten wir in Frl. Helga Petri — der Schwester des eminenten Pianisten Egon Petri — und Madame Lula Mysz-Gmeiner kennen. Erstere sang in einer gutbesuchten Matinée in der Aeolien Hall. Das Programm war nicht nach meinem Geschmack zusammengestellt. Zuviel Altmodisches, zuviel verschnörkelte Koloraturbravouren und nicht ein einziges Lied von Schumann oder Robert Franz. Frl. Petri besitzt einen ziemlich einschmeichelnden Mezzo-Sopran von mässiger Stärke. Beim Gebrauche des o, ö oder ü, verzieht sie in derart unschöner Weise die Oberlippen, dass es das Auge des Hörers unangenehm begegnet. Sonst phrasiert sie sehr geschmackvoll. Am besten gelangen ihr von Brahms: „Schwesterlein", „Minnelied" und „Wie komm' ich denn zur Tür herein." Für mich sang sie ein Lied von B. Sigwart: „Tausenderlei" am schönsten. Ihre englische Enunziation ist auffallend gut, was sie in dem Liede von St. Storace: „The pretty Creature" bewies. Leider war sie in der Wahl ihres Begleiters nicht sehr glücklich. Der Herr gab auch Piano-Soli zum Besten. Man sagt, er soll ein Expert-Angler und Champion-Schwimmer sein! Klavierspiel soll er blos als Sport betreiben.

Madame Lula Mysz-Gmeiner hat sich bisher noch nicht die Mühe genommen, das Londoner Konzert-Publikum zu studieren, sonst wäre sie nicht am Podium mit so mürrischer Miene erschienen. Sie lächelt niemals, und das ist ein grosser Nachteil in einem Londoner Konzertsaal. Auch hier wieder der Irrtum im Zusammenstellen des Programms. Gustav Mahlers „Kindertotenlieder", von denen die Dame leider fünf sang, waren um fünf zuviel. Mahler hatte diese Lieder aller Wahrscheinlichkeit nach schon in einem krankhaften Zustand geschrieben. Es liegt kein, wie immer gearteter Entschuldigungsgrund vor, weshalb diese Lieder komponiert wurden. Es ist in keinem derselben irgend etwas vorhanden, was fesseln, anziehen oder interessieren würde. Die schreckliche Monotonie, die durch alle fünf Lieder geht, die gleichmässige Stimmenführung, die die ganze Gruppe kennzeichnet, haben auf den Hörerkreis peinlich eingewirkt. Aus reiner Pietät verhielt sich das Publikum vollständig ruhig während des Vortrages. In seinem Bestreben Neues zu bieten, hat Mahler den Klaviersatz sehr sorgfältig, mitunter auch sehr geistreich behandelt; doch das schien kaum den Wert der Lieder zu heben. Wirklich schön zum Vortrag kamen eine Gruppe von Gesängen aus Hugo Wolfs Feder, so besonders: „Wie glänzt der helle Mond" und „Waldmädchen". Den Beschluss machten vier Lieder von Richard Strauss, die sehr effektvoll zum Vortrage kamen. Sollte Madame Lula Mysz-Gmeiner einen Wert darauf legen, mit dem Londoner Konzert-Publikum auf intimerem Fuss zu stehen, dann kann ich ihr nur dringend empfehlen, den ernsten, ja nachgerade starren Blick, den viel zu gestrengen Gesichtsausdruck unbedingt einzutauschen für eine freundlichere Miene, für ein liebliches anmutiges Lächeln à la Helga Petri. In London will man von Konzertsängerinnen vor allem freundliche Gesichter sehen. Das anwesende Publikum trug nicht im mindesten Schuld daran, dass der Bechstein-Saal blos zur Hälfte gefüllt war.

S. K. Kordy

Richard Wagner in Huchs Roman „Enzio"*)

Stürz dich nur jetzt in die Musik der Nibelungen und berausche dich an ihr, — man kann sie nicht anders als im Rausch geniessen. Wagner ist ein Magier, ein Zauberer, sein Name schliesst eine Welt in sich, die einzig dasteht. Aber um diese Welt liegt keine reine, himmlische Atmosphäre, es ist, als entstiegen aus allen ihren Poren narkotisierende, betäubende, süsse Dämpfe, die die Seele einhüllen; sie knechtet die Empfindungen anstatt sie zu befreien. Und in diesem Geknechtetsein liegt die ganze Wollust ihres Zaubers, der etwas Verruchtes an sich hat. Der Venusberg des Tannhäusers ist mir ein Symbol für Wagners Kunst; es ist, als sei sie gleichsam unterirdisch abgeschlossen, dumpf umwölbt von einer Riesenhöhle, die den Himmel nicht mehr sehn lässt. Und der Tannhäuser selbst kommt mir vor wie einer, der sich gewaltsam aus dieser Welt, die ihn zu ersticken droht, befreit — es hat etwas Erschütterndes an sich, wie er wieder zum erstenmal die Hirtenflöte des freien Tales hört, wie wenn Wagner sich selbst den Rücken kehren möchte zu einer andern Welt hin. Solche Töne der Natur hat er öfter getroffen und jedesmal wirken sie auf mich wie die Rufe eines Träumenden, der sich befreien möchte von dem Alpdruck seines Traumes, wie ein visionärer Blick in ein verschlossenes, fernes Paradies. Das Erlebnis „Wagner" ist ganz anders als alle andern künstlerischen Erlebnisse. Es wirkt nicht rein als Kunst, es wirkt persönlich. Wie wenn man jahrelang unter dem Einfluss eines dämonischen Menschen gestanden hätte, bis man aus Selbsterhaltungstrieb diesen Einfluss endlich von sich abschüttelt. Und ist es gelungen, ist einmal der Bann gebrochen, dann sehen einen wieder wie aus der Ferne zwei Menschenaugen an, die zu fragen scheinen: Wo bist du geblieben? Dann kann es einem gehen wie dem Tannhäuser, der sich in die verlassene Welt zurücksehnt, der in sie zurückkehren würde, wenn ihn nicht andre, reinere Kräfte hielten. Das unterirdische Reich dauert weiter, — so, wie Wagners Kunst bestehen bleibt, auch wenn man sie negiert. Sie ist eine feste Tatsache, eine Welt für sich, ein Riesenleuchtturm, dessen Licht magisch anziehende Strahlen versendet für alles, was in der Luft herumfliegt. Wer sich einmal fast den Kopf an ihm zerstossen hat, der meidet ihn. Wagner gegenüber muss man, wenn man sich selbst noch nicht gefunden hat, sich freiwillig in Fesseln schlagen, wie Odyseus sich an den Mast binden liess, als er an der Insel der Sirenen vorbeifuhr. Seine Kunst macht glücklich-unglücklich, und wirkt auch am meisten auf Menschen, in deren Leben und Wollen eine Disharmonie besteht. In sich ist er vollkommen, und es ist Wahnsinn, ihm die Berechtigung des Daseins abzusprechen, wo es doch besteht wie in den Pyramiden Ägyptens. Man kann ihn nicht nach fremden Gesetzen messen, er hat sein eigenes Gesetz in sich, das er sich selbst geschaffen hat. Das Parteigezänk um ihn herum kommt mir vor wie die Wellen, die ein grosses Schiff umplätschern und ihm doch nicht das geringste anhaben können.

Die Frage wird sofort anders, wenn man seine Kunst als „reine Musik" betrachtet. Da ist es, als sehe man auf einmal einen Fisch auf dem Lande. Als „reine Musik" ist sie das Formloseste, Unmöglichste was sich denken lässt. Wenn man ihr die Bühne wegnimmt, ist sie verloren und fällt auseinander. Wagner hat das grösste Unheil angerichtet in der Musik, dadurch, dass man ihn falsch verstand. In seinen Werken war bis zur letzten Note das Poetische, das Zeugende, und von hier aus gewann er auch für die musikalische Seite seiner Werke eine Form, die zwar nicht aus der Musik selber kam, aber doch eben immerhin eine Form war, das letzte, in unsere Musik, was wirklich nach Beherrschung, Gestaltungskraft aussah.

*) Wir bringen hier ein Stück aus den Briefen Richards an Enzio, das im Wagner-Jahr besonders fesseln mag. — Über Friedrich Huchs drei Komödien („Tristan und Isolde", „Lohengrin" und „Der fliegende Holländer") sprechen wir in der „Neuen Wagnerliteratur" des nächsten Heftes.

Rundschau

Oper

Berlin Die Königl. Hofoper hat seit meiner letzten Korrespondenz den zweiten Abend der Wagnerschen Nibelungentrilogie, „Siegfried", in der Neuinszenierung des Grafen Hülsen herausgebracht. Die szenische Einrichtung hat diesmal keine so glückliche Lösung erfahren wie in der Walküre und teilweise im Rheingold. Es ist zu viel, was das Auge auf der Bühne gewahren soll. Und das ist gegen Wagners Ideen. Er wollte wohl ein stimmungs- und bedeutungsvolles Bühnenbild haben, aber doch keines, bei dem das Auge beständig dazu verleitet wird, auf Entdeckungsreisen zu gehen. Die Schmiede Mimes ist im vorderen, dem Höhlenteil, ausgezeichnet gelungen, aber der kunstvolle Tunnel durch die hintere Felswand, der ganz überflüssig ist, weil ein weiter, gangbarer seitlicher Spalt einen viel natürlicheren Eingang bietet (der übrigens auch benutzt wird) ist mehr unbegründbarer Einfall als notwendiges Requisit. Auch in der Waldszene gibts mancherlei, das stört. Der neue Fafner ist ein massiges Gruseltier. Er macht es dem beweglichen Siegfried viel zu leicht, um ihn herum zu springen. Er kann sich überhaupt kaum bewegen, ausser mit dem Oberkörper nach oben; etwa in die Pose, die man bei Hündchen mit „Schönmachen" bezeichnet. Das Publikum amüsiert sich sichtlich über diesen Moment. Die Aufführung war in musikalischer und darstellerischer Hinsicht vielfach befriedigend. Walter Kirchhoff sang zum ersten Male den jungen Unschreckbaren. Musikalisch sehr sicher und im Spiel ein prächtiger, mutwilliger, ebenso gutherziger wie energischer Knabe, dürfen wir von ihm einen zukunftsreichen Siegfried erwarten. Auch Henkes Mime hatte persönliche Züge; vielleicht gewöhnt er sich das gelegentliche karrikierende Übertreiben, dem so viele Mimes zum Opfer fallen, ab. Kapellmeister Blech waltete wieder als musikalischer spiritus rector, mit nicht ganz so viel Glück und Schwung wie in der Walküre, aber doch mit hochrespektabler Auffassung, Hingabe und Sicherheit.

Die Charlottenburger Oper hat ein einstmals endlos gegebenes und seitdem fast vergessenes Werk hervorgeholt und mit grösstem Erfolg wieder erweckt: Sullivans burleske Oper „Der Mikado". Zu gut, um heutzutage „Operette" genannt zu werden, zu leicht, um selbst als bescheidene Oper gelten zu dürfen, hat man doch rechte Freude an dieser geistvollen, lebendigen und kunstvoll gearbeiteten Musik. Wo bleiben da unsere heutigen Operettenfabrikanten! Ja, ja, die Schulung des Leipziger Konservatoriums, die in Sullivan einstmals das solide Fundament für seine Arbeiten gelegt hat, die erkennt man in der burlesken Spieloper fast in jedem Takte wieder. Eine solche Sache durfte auch ein seriöser Musiker einmal

schreiben. Leider aber schrieb Sullivan sie immer wieder, nämlich in seinen anderen Operetten, die ganz richtige, den Titel verdienende sind. Und damit entzog er sich die Achtung, die er sich mit dem Mikado erwarb. Immerhin: freuen wir uns dieses Werks. Es hat ein Stück unvergänglicher Jugend in sich. Die Darstellung war recht gut. Besonders Lieban war ungeheuer komisch. Kapellmeister Waghalter aber hat nicht den spritzigen Geist, der zu dieser Musik stellenweise notwendig ist.

Im Krollschen Theater ist wieder eine Sommeroper eingezogen. Direktor Hagin aus Magdeburg, der hier schon vor zwei Jahren wirkte, eröffnete seine Saison mit den „Meistersingern von Nürnberg". Kapellmeister Cortolezzis dirigierte im Mottlschen Geiste, aber recht wirkungsschwach. Überhaupt muss dieses Unternehmen, will es in Berlin das Publikum anziehen, noch erheblich wertvollere Aufführungen bringen. Sommeroper ist ja keine „Grosse Oper", aber sie darf auch keine ganz kleine sein. H. W. Draber

Cassel Zur Erinnerung an den 100. Geburtstag Richard Wagners hat auch Cassel seine Festspiele gehabt. Unser Königl. Theater veranstaltete im Mai einen Zyklus von 10 Vorstellungen dramatischer Werke Wagners, beginnend mit „Rienzi" und endend mit dem letzten Tage des Nibelungen-Dramas. Für alle diese Festvorstellungen waren auswärtige Kräfte zur Mitwirkung herangezogen, unter denen besonders mit grossem Erfolge gastierten; Madame Cahier (Wien) als Adriano, Frl Englerth (Braunschweig) als Senta, Frau Kammersängerin Ulbrich (Mannheim) als Elisabeth, die Primadonna der Königl. Oper in München Frl. Morena und Frau Mottl-Fassbender als Brünnhilde in „Walküre" und „Götterdämmerung", ferner die Herren Zottmayr (Dresden) als Landgraf und König Heinrich, Sommer (Berlin) als Loge, Döring (Berlin) als König Marke und Pogner. Neben den Gästen waren auch die einheimischen mitwirkenden Künstler — ich nenne besonders unsern vielbeschäftigten Baritonisten Herrn Kammersänger Wuzél als trefflichen Vertreter des Fliegenden Holländers, des Hans Sachs, des Wotan, nach Kräften bemüht, ihren Aufgaben gerecht zu werden, und so nahmen denn die Zyklus-Vorstellungen unter der sachkundigen Leitung des Herrn Kapellmeisters Prof. Dr. Beier einen würdigen und erhebenden Verlauf.

Im vorigen Vierteljahre erlebten an unserer Königlichen Bühne ihre Erstaufführung: „Oberst Chabert" von H. W. von Waltershausen und „Ariadne auf Naxos" von R. Strauss, beide erfolgreich infolge ausgezeichneter Inszenierung und guter Darstellung. Eine mit grossem Beifall aufgenommene Uraufführung und mehrere Wiederholungen erlebte das dramatische Gedicht „Die Benedikter" mit der Musik des Unterzeichneten. Als letzte Neuheit vor den diesjährigen Theaterferien, die am 17. Juni ihren Anfang nehmen, wird die neue, zeitgemässe Oper „Theodor Körner" von Alfred Kaiser, dem Komponisten von „Stella maris", zur Aufführung gebracht werden. Der Komponist ist hier bereits erschienen, um den letzten Bühnenproben beizuwohnen.

Prof. Dr. Hoebel

Konzerte

Barmen Die Missa solemnis von Beethoven bildete den Abschluss der dieswinterlichen Darbietungen der Barmer Konzertgesellschaft. Prof. R. Stronck war dem tiefgründigen Werke ein berufener Interpret; er brachte sämtliche Chöre in schöner rythmischer Gliederung und reicher dynamischer Schattierung zu Gehör. Das Orchester folgte den Intentionen des Dirigenten verständnisvoll und verstärkte den tiefen Gesamteindruck. Konzertmeister Max Conrad führte das herrliche Violinsolo im Benedictus mit bestem Gelingen aus. Von ergreifender Wirkung war das Solistenquartett, aus welchem sich der glockenreine Sopran der Frau Anna Stronck-Kappel und die volltönende Altstimme von Marta Stapelfeldt-Berlin leuchtend erhoben. Tenorist Anton Kohmann-Frankfurt a. M. ersang sich bei „Et incarnatus" starken Erfolg. Die Basspartien waren bei Artur van Eweyk-Berlin gut aufgehoben.

Der Barmer Volkschor (Dirigent H. Inderau) befasste sich in seinem vorletzten Konzert mit R. Strauss. Drei der hervorragendsten Werke — Also sprach Zarathusten, Till Eulenspiegel, Sinfonie Domestica — veranschaulichten der Zuhörerschaft, die sich durchweg hier aus der breiten Masse des Publikums zusammensetzt, Straussens Eigenart und Vielseitigkeit als Instrumentalkomponist. Das Ehepaar Tamia Ommiroff-Bergmann (Sopran) und Bruno Bergmann charakterisierte durch geschmackvolle Vorträge (Liebesduett aus Feuersnot, Pilgers Morgenlied, Morgen und Cäcilie) den Liederkomponisten R. Strauss. Das Volkschor-Orchester war auf 100 Musiker verstärkt, die unter H. Inderaus Leitung die Instrumentalwerke schwungvoll und farbenprächtig zur Darstellung brachten. — Leider hinterliess die Matthäuspassion trotz fleissigster Einstudierung nur einen matten Eindruck: Intonationsschwankungen bei den Chorstimmen (Sopran) und einzelnen Solisten, zu lebhafte Tempi, das zu starke Hervortreten der Orgel liessen nicht die tiefe ernste, über dem ganzen weihevollen Werke ausgebreitete Stimmung bei den Zuhörern aufkommen.

Der letzte Kammermusikabend des Barmer Streichquartettes (K. Körner, E. Piper, A. Siewert, A. Fähndrich) war dem bei uns im Wuppertal überreichlich gepflegten J. Brahms gewidmet, dessen Amoll-Quartett und Fmoll-Klavierquintett (mit H. Inderau am Flügel) recht stimmungsvoll gespielt wurde.

Edmund Siefener führte das Können des Oberbarmer Sängerhains ins rechte Treffen. Neben einem duftigen Piano versteht der umsichtig geleitete Verein ein wuchtiges Forte intonationsrein und geschmackvoll zu singen. Innocenco Castello-Köln sang dem Publikum sehr zu Dank Sachen von Puccini und Meyerbeer, und Jenny Kitzig, begleitet von ihrer Schwester Marie Kitzig, spielte mit gereifter Technik das Violinkonzert von Bruch.

H. Oehlerking

Cassel Am Palmsonntag führte der Oratorienverein unter Leitung des Herrn Kgl. Musikdirektors Hallwachs die Bachsche Matthaeus-Passion auf. Für die Hauptpartien waren tüchtige auswärtige Solisten herangezogen: Frl. Huber aus Köln (Sopran), Frau Erler-Schnaudt aus München (Alt), Herr Wormsbächer aus Hamburg (Tenor) und Herr R. Schmid aus Hannover (Bass). Am Karfreitag fanden hier gleichzeitig zwei grössere Kirchenkonzerte statt. Der Philharmonische Chor brachte in Verbindung mit dem Königl. Theaterorchester und ersten Solisten unserer Oper das deutsche Requiem von Brahms unter Leitung des Herrn Kgl. Kapellmeisters Prof. Dr. Beier zu mustergültiger Aufführung. Der Kirchenchor der Auferstehungskirche hatte sich Carl Loewes selten gehörtes Passionsoratorium „Das Sühneopfer des neuen Bundes" für sein Karfreitagskonzert gewählt. Die Chöre hierin sind ziemlich einfach gesetzt; der elementaren Wucht Bachscher Chöre gegenüber erscheint vieles bei Loewe matt und farblos. Einige Empfindung ist in die Sologesänge hineingelegt, besonders in die der Altstimme. Die Gesänge dieses Loeweschen Oratoriums sind aber nicht immer im kirchlichen Stile gehalten.

Im sechsten Abonnementskonzert der Mitglieder des hiesigen Königl. Theaterorchesters (Mitte März) erschien A. Bruckners romantische Sinfonie (Esdur) als erste Nummer des Programmes. Das Grundübel dieses Instrumentalwerkes: Mangel an Straffheit und natürlichem Zusammenhang der einzelnen Gedanken, tritt trotz mancher Schönheiten besonders im Andante und Finale hervor. Durch eine gewisse Knappheit des Ausdrucks und des Masses zeichnet sich noch der auch in formaler Beziehung am besten gelungene Scherzosatz aus. Einen recht poetischen Eindruck hinterliessen die an diesem Abend gespielten 4 Stücke aus Mendelssohns Sommernachtstraum-Musik. Der Gast dieses Konzertes war die Altistin Frl. H. Dehmlow, die mit ihrer weichen, sympathischen und trefflich geschulten Stimme ein Arioso von Händel, die vier ernsten Gesänge von Brahms, sowie Gesänge von Mahler und Hausegger wirkungsvoll zu Gehör brachte und reichen Beifall erntete.

Das letzte (7.) Abonnementskonzert, das in diesem Jahre erst nach Ostern stattfinden konnte, brachte Beethovens zweite Sinfonie und machte uns ausserdem mit zwei hier bis dahin noch unbekannten Orchestersachen bekannt: der Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare von Paul Scheinpflug und der Serenade nach einem Vorspiel zum zweiten Akt der „Kunst zu lieben", von Fritz Volbach In der Lustspielouvertüre, in der wohl im allgemeinen der erforderliche derblustige Ton gut getroffen, auch eine altenglische Melodie aus dem 16. Jahrhundert mit Geschick verwendet ist, tritt doch die Sucht nach auffälligen, fernliegenden äusseren Klangwirkungen zu stark hervor. Die kleine anspruchslose Serenade Volbachs ist reizvoll instrumentiert und gewährt ein hübsches und charakteristisches Stimmungsbild. Der Solist des Abends war der vortreffliche Geigenkünstler Willy Hess (Berlin), der zu Ehren unseres Kasseler Altmeisters Louis Spohr dessen prächtiges Violinkonzert Nr. 9 (Dmoll) ganz hervorragend interpretierte,

ausserdem noch ein hier bisher noch unbekanntes Konzertstück für Violine und Orchester (Allegro appassionato und Adagio) von Max Bruch in feinsinniger Weise spielte.

Prof. Dr. Hoebel

Elberfeld Das 4. Abonnementskonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft stand unter dem Zeichen Bach-Brahms. Als Einleitung war der stimmungsvolle erste Satz des brandenburgischen Konzerts in Gdur gewählt. Der Chor sang in der hier selten gehörten Kantate „Liebster Jesu, mein Verlangen" den Schlusschoral „Mein Gott, öffne mir die Pforten" in guter Deklamation und wirkungsvoller Schattierung. Die Solopartien kamen durch Frau Noordewier-Reddingius zu nachhaltigster Wirkung; der Bratschist Alfred Stephani trug namentlich die in höherer Stimmlage geschriebenen Sätze stilgemäss vor. Die obligaten Instrumente (Violine, Oboe) wurden von Herrn Konzertmeister Julian Gumpert und Gustav Wolter meisterhaft gespielt. Den Beschluss des Abends machte „Das deutsche Requiem" von Johannes Brahms. Waren die Chorleistungen auch etwas ungleich, so gebührt doch den Gesängen im 3. und 6. Satz alle Anerkennung. Frau Noordewier-Reddingius sang das Sopransolo mit tiefem, seelischen Ausdruck.

In einem eigenen Konzert spielte Viktor Wittgenstein Anton Rubinsteins Dmoll-Klavierkonzert, Beethovens Cmoll-Konzert (op. 37, 3) und das Gmoll-Konzert von Saint-Saëns. Das Spiel des noch jugendlichen Künstlers ist technisch sauber und korrekt, an der Verinnerlichung des Vortrags wird er jedoch noch zu arbeiten haben. Geistige Durchdringung des Stoffes und lebendigen Gefühlsausdruck liess die Darbietung des Beethovenschen Largo schon jetzt erkennen. Unser einheimischer Klavierkünstler Potthoff erwies sich durch den Vortrag der Hmoll-Sonate und anderer Sachen als tüchtiger Chopinspieler. Der romantischen Schule gewidmet war das 7. Sinfoniekonzert des von Dr. Haym trefflich geschulten städtischen Orchesters. Dargeboten wurde mit grosser Hingabe und feinsinnigem Verständnis eine Auslese der schönsten Werke, Nachklänge aus Ossian, op. 1, von N. W. Gade, die schottische Fantasie op. 46 von M. Bruch, „Die Fingalshöhle" von Mendelssohn, die Dmoll-Sinfonie von R. Volkmann.

In dem königlichen Hof- und Domsänger Valentin Ludwig-Berlin lernten wir gelegentlich eines Konzerts des Gesangvereins „Augusta" einen noch jugendlichen Sänger kennen, dessen hiesiges Auftreten zu den besten Hoffnungen berechtigt. Herr Ludwig hat seine umfangreiche, leicht ansprechende, modulationsfähige Tenorstimme in einem trefflichen Studium gründlich ausgebildet. Dass er ein Sänger von musikalischem Geschmack und poetischem Empfinden ist, zeigt der seelische Atem, der aus jedem einzelnen Liedvortrag dem Hörer sich offenbart. Ausser dem klassischen Liede nimmt sich Herr Ludwig des modernen Liedes von Ramrath, Wetz, Kaun, Rückauf mit bestem Gelingen an.

Die hiesige Konzertgesellschaft trat mit der Matthäuspassion als Karfreitagskonzert auf. Orchester und Chor hatten das Werk vorzüglich vorbereitet, so dass es unter Dr. Hayms Leitung eine stilgemässe, stimmungsvolle Wiedergabe erfuhr. Mit seelenvollem Ausdruck sang F. von Krems die Jesuspartie, weich und zart erklangen die Berichte des Evangelisten durch den sympathischen Tenor von Paul Schmedes-Berlin; Frau Anna Stronck-Kappel-Barmen (Sopran) verhalf den Rezitativen und Arien zu nachhaltigster Wirkung. Frau Elisabeth Gound-Lauterberg-Wien sang u. a. das Rezitativ „Nach Golgatha!" mit ihrer trefflich gebildeten und tragfähigen Altstimme voller Inbrunst. Konzertmeister Gumbert spielte das Violinsolo zum „Benedictus" künstlerisch vollendet. Die gesamte Aufführung der Matthäuspassion war eine Glanzleistung.

Musikalisch geschmackvoll sang unter Hayms Leitung der hiesige Lehrergesangverein Hutters Chor „Die Trompete von Vionville", Schuberts „Sehnsucht" und „Zögernd leise". Konzertmeister Gumpert bewährte seine Meisterschaft auf der Geige in dem Andante des Violinkonzertes von Mendelssohn, dem „Intermezzo", einem Männerchor mit Tenor und Violinsolo von Ernst Heuser. Frau Mintje Lauprecht van Lammen trug Volkslieder und andere Sachen sehr hübsch vor.

Robert Geyer veranstaltete mit dem Quartettverein „Colombey" ein erfolgreiches Osterkonzert mit ernsten und heiteren Gesängen — Abschied hat der Tag genommen von Nessler, die Mariennacht von Lindlar, Königshelden von Angerer, Seesturm von Zerlett — die rhythmisch straff, dynamisch reich schattiert und mit sehr deutlicher Textaussprache gesungen wurden. Fritz Birrenkoven (Taminos Bildnisarie) und Grete Josepha vom hiesigen Stadttheater erhielten für ihre Darbietungen reichen Beifall.

Das letzte Konzert unseres Streichquartettes galt der klassischen Kammermusik, Ddur-Quartett op. 69,1 von Haydn, Esdur-Quartett op. 125,1 von Schubert, Bdur-Quartett von Beethoven (op. 18,6). Die Herren des Quartettes haben nicht nur ein exaktes Zusammenspiel erreicht, sondern verstehen auch den inneren Gehalt der Kompositionen plastisch darzustellen.

Direktor Ernst Potthoff spielte an dem letzten seiner sechs Klavierabende eigene Kompositionen (Walzer in Bmoll und Adur, Nachtstück in Fisdur), die originelle Erfindung und hübsche Stimmungsmalerei verrieten, ferner Sachen von Chopin (Cismoll-Etüde) und Liszt (Rigoletto, Paraphrase, Variationen in Amoll, Ricordanza) mit grosser technischer Sicherheit und musikalischer Feinfühligkeit.

Das Schmidtsche Konservatorium veranstaltete einen Solistenabend, auf welchem Fritz Frier mit zwei Violinstücken, Karl Ottersbach mit dem Klavierkonzert Esdur von Liszt, sowie in Gemeinschaft mit Hubert Mengelbier in einem Duo für zwei Klaviere über Lützows wilde Jagd von Hiller durchschlagenden Erfolg hatte. Direktor Manz wurde als Cellist gefeiert: Das Spiel ist technisch sicher, der Ton voll und rund. Die jugendliche Sängerin Paula Franke-Köln sang der Zuhörerschaft sehr zu Dank Lieder von Cahnbley und Hildach. E. Flockenhaus gab durch den Vortrag der grossen Gmoll-Fuge von S. Bach, einer Sonate von Rheinberger und einer Pastorale von Edmund Kretschmer Beweise hochentwickelter Technik und Vortragskunst. Solistisch wirkten Kammersänger Adolf Löltgen-Dresden (Arien von Mendelssohn, Pax vobiscum von Schubert) und an der Harfe Herr Katona (Ave verum von Mozart, Hymne von Poenitz) erfolgreich mit.

H. Oehlerking

Hamburg Andauernd steht die Konzertflut auf absoluter Höhe, sie zeitigt, wie in allen Großstädten, eine planlose Aufeinanderfolge wertvoller und minderwertiger Aufführungen, an deren erster Stelle diesmal des von J. Spengel gegründeten Vereins für Erstaufführungen gedacht sei. Eigentlich ist kein Grund zum Inslebentreten eines derartigen Unternehmens zu erblicken, denn alle Konzertgeber, insbesondere die Dirigenten der organisierten Institute, bringen, um es andern Städten gleich zu tun, schon eine genügende Überfülle von Neuheiten. Spengel hatte den Berliner Komponisten O. Fried eingeladen, der sein zum Teil recht interessantes „Trunkenes Lied" unter Mitwirkung der Kammersängerin Cahier und des Herrn Paul Knüpfer aufführte. Der verstärkte Chor der „Cäcilia" brachte ausserdem Julius Weismanns „Macht hoch die Tür", eine wertvolle, auf ästhetischer Grundlage stehende Komposition, schwungvoll zu Gehör. Zwischen beiden Werken stand eine ausgedehnte Fantasie für Violine und Orchester von Josef Suk, derer dankbaren Solopart Herrn Konzertmeister Gesterkamps Virtuosität in das beste Licht stellte.

Im fünften Konzert der Philharmonischen Gesellschaft (S. v. Hausegger) erschien ausser Orchesterwerken von Beethoven und Haydn, die wenig anmutende, keine Beistimmung findende Tanz-Rhapsodie von F. Delius. Als vorzüglich erwies sich der Vortrag des Beethovenschen Violinkonzerts durch Herrn Flesch. Das sechste Konzert musste infolge des beklagenswerten Todes der Frau v. Hausegger bis nach Schluss der Saison verschoben werden. Das siebente Konzert galt einer Wagner-Feier, die Liszts viel zu ausgedehnte Fantasie über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam", orchestriert von Hugo Kaun, eröffnete und deren solistischer Teil von Herrn Organist Sittard mit grosser Virtuosität und effektvoller Registration ausgeführt wurde. Die Wagner-Ehrung begann mit einem inhaltlich wertvollen Vortrag von Hermann Behn, dem unter v. Hauseggers umsichtiger Leitung die „Faustouvertüre", „Das Siegfried-Idyll" und der dritte (verkürzte) Akt aus „Parsifal" (Solisten Thomas Denys, S. Bilden und Dr. M. Roemer) in guter Ausführung folgte. Die „Parsifal"-Entlehnung blieb trotzdem als Konzertmusik wirkungslos; überdies litt das ganze Konzert unter der zu grossen Ausdehnung.

Die zwei Konzerte des Gastdirigenten A. Mayer-Reinach (Kiel), das zweite unter Mitwirkung der Kieler Singakademie, fanden zum Teil bei der Tagespresse eine unverdiente, abfällige Aufnahme. Im ersten erschienen vier hochinteressante alte Ouvertüren von Händel, Graun, Hasse und Holzbauer, der das Konzert für zwei Klaviere von Mozart (das Ehepaar H. und F. Hermanns) und Tschaikowskys „Vierte" folgten. Der Vortrag des Mozartschen Konzertes mit den von Carl Reinecke hinzugefügten Klarinetten und Pauken wurde schwungvoll, aber in zu rapidem Zeitmass gegeben, auch entsprachen die vermutlich eigenen Kadenzen nicht dem Stil der Komposition.

Das zweite Konzert, eine wertvolle „Beethoven-Feier", begann mit der selten gehörten Kantate auf den Tod Josephs II., deren abgeschmackter Gelegenheitstext von Mayer-Reinach eine der Musik entsprechende Umdichtung erfahren hatte. Die Fantasie für Klavier, Chor, Soli und Orchester und die IX. Sinfonie bildeten die übrigen Teile des ebenfalls zu ausgedehnten Programms. Als Interpret des Klavierparts bewährte sich vortrefflich Herr Petrie Dunn; das Soloquartett in der Fantasie und Sinfonie sangen zufriedenstellend Käthe Neugebauer-Ravoth, Dolly Schumann, Anna Hardt, Roland Hell, Thomas Denys und Willy Martini.

Das dritte und vierte Konzert der Berliner Philharmonie (Prof. Nikisch), die sich Werken von Mahler, Brahms, Berlioz, Gluck, Gernsheim, Schubert und Tschaikowsky zuwandten, brachten in Bezug auf die Orchestervorträge, wie stets, eminente Leistungen. Mahlers VI. Sinfonie, die hier selten gehört und nicht zu den bedeutendsten Schöpfungen des Verewigten zählt, fand beifällige Aufnahme. Ebenso Wagners Bearbeitung der Ouvertüre zu Glucks „Iphigenie in Aulis" und Tschaikowskys „Vierte". Gernsheims als Novität vorgeführte Tondichtung „Zu einem Drama" ist ein auf absoluter Kunsthöhe stehendes Werk. Für das vierte Konzert hatte die Konzertdirektion in Frl. K. Howard von der Oper in Darmstadt eine Solistin engagiert, deren Vorträge (Glucks Arie aus „Orpheus" und Schuberts „Allmacht"), wie es nicht anders sein konnte, abschlägig beschieden wurden. Der als zweites Konzert unter Prof. Woyrsch stattgefundene Beethoven-Abend brachte ausser der „Leonoren-Ouvertüre Nr. 3", der zu „Egmont" und der „Sinfonie Nr. 5", die überaus wertvollen, künstlerisch abgerundeten Solovorträge der Frau Anna Kaempfert, bestehend in der „Fidelio-Arie" und den Clärchen-Liedern aus „Egmont". Von der unter Woyrsch stehenden Altonaer Singakademie kamen im zweiten Konzert Chöre von Brahms, Schubert, L. Thuille und Schreck gesangsschön zu Gehör. Herr Dr. Sakom spielte, am Klavier von Frl. Th. Brütt begleitet, in herrlicher Tongebung zwei Sätze der bekannten Sonate von Schubert für Arpeggione, eingerichtet für Cello. Wohlverdienten, reichen Beifall fanden die Gesangsdarbietungen (Schumann und Brahms) der ausgezeichneten Konzertsängerin Eva Katharina Lissmann.

Vorzügliche Kammermusikaufführungen brachten unter andern das Quartett der Philharmonie (Konzertmeister Bandler, S. Wolf, J. Möller und W. Engel), das Brüsseler Streichquartett, unter Mitwirkung von W. Ammermann usw. Im dritten Kammermusikabend der Philharmonie erschien Frau Kwast-Hodapp im Schubertschen „Forellen-Quintett". Unter den vielen Konzerten einheimischer und auswärtiger Solisten zeichneten sich besonders aus: die Konzerte der Frau Lilly Hadenfeld, Mysz-Gmeiner, Fleischer-Edel, Feinhals, Emil Sauer, G. Knak usw. Im Liederabend der Frau Hadenfeld, der vortrefflich ausgeführte Gesänge von Brahms und Tschaikowsky brachte, erschienen die Leipziger Pianistinnen Hildegard Klengel und Emmy Neuner in künstlerisch abgerundeten Werken von Mozart, Berger, Mousorgsky und Saint-Saëns.

Prof. Emil Krause

Stolp (Pommern) Die musikalischen Interessen Stolps haben in letzter Zeit einen gewaltigen Aufschwung genommen. Man sieht in den reichlich veranstalteten Künstlerkonzerten mit Recht darauf, dass nur Werke erstklassiger Meister wiedergegeben werden, verhält sich auch Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Musik gegenüber nicht mehr so skeptisch wie bisher. So wurde jetzt vom Männergesang-Verein unter anderm der Dithyrambus der Kybele-Priester von Gustav Hecht wiedergegeben. Der Dichter, Karl Kattein, behandelt den uralten Naturkult der asiatisch-phrygischen Göttin Kybele. Ihre Kultstätten befanden sich ursprünglich in Phrygien, von wo sich der Kybele-Kult bald weit verbreitete. In Rom wurde die Göttin unter dem Namen Rhea Magna mater verehrt. Und diese Verehrung fand ihren grossartigsten Ausdruck in einem Frühlingsfeste, das mit feierlichen Umzügen, szenischen Spielen, rauschender Musik, Orgien, Gastereien in volkstümlichster Weise und freudiger Begeisterung gefeiert wurde. In der Göttin Kybele erblicken wir das Symbol der zeugenden Natur, des Ackerbaues und der Zivilisation. Sie besass der Sage nach bezähmenden Einfluss, unter dem reissende Tiere ihre Wildheit verloren, Menschen aus der Rohheit zur Gesittung gelangten. Im Dienste der Göttin stehen die Korybanten, eine Priesterschar, denen die Verrichtung der Kulthandlungen obliegt. Es wird berichtet, dass diese Priester unter Beobachtung orgiastischer Gebräuche mit wilden Gesängen und Tänzen, die von rauschender Musik begleitet waren, ihre Göttin in rasender Begeisterung feierten. Es liegt darin offenbar ein Ausdruck schwärmerischen Dankes für die Gaben und triumphierender Freude über die Werke der schaffenden Natur. Dichtung und Komposition wollen den dramatischen Verlauf einer solchen Feier in der Nacht des Frühlingsanfangs in idealisierender Form zur Darstellung bringen. (Nach Kattein.)

Die neueste Partitur des Kgl. Musikdirektors Gustav Hecht verrät wieder den zielbewusst aufbauenden, erfahrenen Musiker. Die thematische Arbeit wird jedem sachlich urteilenden Musiker viel Interessantes bieten. Die im modernen Stil geschriebene Musik fliesst, dem Text und den Situationen entsprechend ununterbrochen dahin. Allerdings ist die Komposition kein einheitliches Tongemälde, sondern durch den Wechsel in der Rhythmik (und dieser tritt ziemlich oft ein) und der Harmonik, sowie durch einen gewissen Themenreichtum ändert sich das Tonbild recht häufig. Dabei hat es der Komponist jedoch verstanden, die Gedanken thematisch geschickt einzukleiden und zu einem harmonischen Ganzen zu fügen. Richard Wagners Forderung, dass die musikalische Charakteristik nicht nur angedeutet werden dürfe, sondern dass sie vorherrschend und bestimmend sein, dass sie zum musikalischen Ausdruck werden müsse, hat Hecht in der Musik zum Dithyrambus der Kybele-Priester erfüllt.

Der anwesende Komponist wurde zum Schluss vom Publikum wiederholt begeistert gerufen. Der „Dithyrambus" war von Herrn Kgl. Musikdirektor Boenig mit grosser Sorgfalt einstudiert. Seiner exakten Leitung war es zu verdanken, dass die mannigfachen Schwierigkeiten im Chor und Orchester zur vollen Befriedigung des Komponisten und des Publikums überwunden wurden.

Walther Werner

Wien Noch gegen Saisonschluss drängten sich bei uns eine Reihe bemerkenswerter Konzerte zusammen. So bot das letzte der Wiener Singakademie am 4. Mai eine im ganzen wohlgelungene Aufführung der „Jahreszeiten" in welcher nur gerade das Prachtstück: die berühmte Weinlese noch besser studiert hätte sein können. Das verschuldete vielleicht zum Teil der Dirigentenwechsel. Für den Münchener Gastdirigenten General-Musikdirektor Walter musste der neue hiesige artistische Leiter des Instituts, Herr H. Zechner einspringen. Gewiss auch ein tüchtiger und temperamentvoller Fachmann. Aber es schienen ihm diesmal zu wenig Proben vergönnt gewesen. Immerhin war die Wirkung des köstlichen, anscheinend unverwelklichen Werkes die gewohnte herzerfreuende, besonders, da ja die drei Soli (Sopran: Frau Kimina von der Hofoper, Tenor: Hr. Hermann Gürtler, Bass: eine neuangagierte jugendliche Kraft der Hofoper, Hr. Douhan mit trefflicher Ökonomie des Atmens) in besten Händen waren und als Orchester das ausgezeichnete der Philharmoniker mitwirkte. All' dementsprechend gab es Beifall in Hülle und Fülle seitens der trotz vorgerückter Jahreszeit massenhaft erschienenen Hörerschaft.

Eine wertvolle Bereicherung haben die hiesigen Konzertinstitute durch den von Prof. Hans Wagner im Oktober v. J. neu gegründeten Wiener Lehrer a cappella-Chor erfahren. Derselbe besteht aus 50 ehemaligen Absolventen der k. k. Lehrerbildungsanstalt in Wien aus den letzten 8 Jahren und ist genau nach den Prinzipien der Prager und mährischen Lehrer organisiert, die durch ihre vollendeten künstlerischen Leistungen weithin in der Welt Aufsehen erregten. Dementsprechend schien es notwendig, „fern von jeder Vereinsmeierei und Liedertafelei" (wie es im „Prospekt" des neuen Unternehmens ausdrücklich heisst), die Zahl der Chormitglieder mit dem Maximum von 60 Sängern anzusetzen und das Stimmverhältnis genau zu regeln. Eine Konkurrenz mit den grossen bestehenden Männergesangvereinen war dabei im Vorhinein ausgeschlossen. Rein künstlerisch wurde aber in dem ersten öffentlichen Konzert des neuen Vereins am 1. Mai unter der begeisterten und begeisternden Leitung Prof. Wagners, (dem auch die Gründung des „Wiener Musikpädagogischen Verbandes" zu danken) Erstaunliches geleistet. Jede von den zum Teil sehr schwierigen Chornummern wurde vortrefflich und mit feinster dynamischer Schattierung vorgetragen. Eröffnet wurde mit A. Bruckners tief empfundener und klangschöner „Trösterin Musik", geschlossen mit L. Thuilles reizendem „Frühligsnahen". Dazwischen hörte man Chöre von Rich. Stöhr, R. Heuberger, Hans Wagner, Halfdan Kjerulf, K. Lafite, H. Rietsch, A. Knab, Brahms' Wiegenlied (gesetzt von Zander), Werke verschiedenster Art und durchaus ansprechend. Von H. Rietschs schneidigem Vagantenlied mussten die letzten Strophen wiederholt werden. Auch H. Wagners ausdrucksvolle, fast dramatisch erregte Ballade „Zwei Könige" hätte beinahe diese Auszeichnung erlangt. Doch gab der bescheidene Komponist dem diesbezüglichen Verlangen nicht nach. Übrigens fehlte es auch in diesem sensationellen

Chorkonzerte nicht an glücklich gewählten Zwischenräumen. So entfaltete Alfred Grünfeld an einem prächtigen Bösendorfer, Hoforganist Prof. R. Dittrich an der grandiosen Orgel des Musikvereinssaales, endlich die begabte junge Geigerin Frl. Nora Duesberg (von ihrer Mutter Frau Natalie Duesberg kongenial am Klavier begleitet) — jedes in seiner Art — ihre ganze individuelle Meisterschaft. Natürlich wurden auch sie sämtlich mit Beifall überschüttet und mussten Zugabe auf Zugabe spenden.

Gerade eine Woche vor der so überraschend gelungenen Einführung des neuen Wiener Lehrer a cappella-Chores in die Öffentlichkeit, bezeugte ein Konzert des alten, schlechtweg Wiener a cappella-Chor genannten Vereins (aus Damen und Herren bestehend), dass sich letzterer unter der zielbewussten und feinsinnigen Leitung Prof. Eugen Thomas' nach wie vor auf voller künstlerischer Höhe hält. Aus dem reichen, abwechselnden Programm mögen J. S. Bachs schwungvolle, im langsamen Mittelsatz besonders schöne, mit einer der frischesten Vokalfugen beschliessende vierstimmige Motette „Lobet den Herren, alle Heiden" (mit Orgel-Continuo), Peter Cornelius' ergreifende „Vätergruft", F. Liszts vierstimmiger Männerchor „Libera me Domine" (1868 in Rom geschaffen, von origineller Auffassung und erschütternder Schlusswirkung!), Goldmarks „Wer sich die Musik erkiest" (hauptsächlich durch die treuherzig naiven Textworte M. Luthers wirkend) und ein sechzehnstimmig kunstvoll gesetztes Chorwerk „Auferstehung" von E. Thomas (nach einer wehmütig tröstenden, wunderschönen Dichtung von Geibel), dessen ausserordentliche Schwierigkeiten der Verein glänzend bewältigte, besonders hervorgehoben werden. Das soeben genannte Ausnahmewerk musste wiederholt werden. Ebenso Goldmarks Luther-Chor und Cornelius' Vätergruft, in welchem Stück Herr Hans E. Oberstetter vortrefflich das Baßsolo sang und die geheimnisvolle Wirkung der aus den Särgen dringenden Geisterstimmen durch Aufstellung des Chores in einem Nebenraume sinnig erhöht wurde. Verdient beifällige Zwischennummern boten Dr. Josef Petritsch auf der Orgel und Professor Paul de Conne am Klavier. Von letzterem berufenen Meister echt musikalischer Interpretation einmal F. Liszts feuriges, aber auch sehr schwieriges „Konzertsolo in E moll", Henselt gewidmet, in der Originalgestalt von 1850 zu hören, war besonders interessant. In den späteren Bearbeitungen für zwei Klaviere (1865: als „Concert pathétique") und für Klavier und Orchester (1885: unter Aufsicht des Komponisten von Ed. Reuss) — ist es viel bekannter geworden.

Das dritte Abonnement-Konzert des Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde war ernstlich in Frage gestellt, indem der Dirigent Hofkapellmeister J. Lehnert im letzten Augenblick schwer erkrankte. Da sprang als Helfer in der Not mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit an dem bestimmten Tage (22. April) ohne eigentliche Proben Hofmusiker Rudolf Nilius ein, der sich hier schon wiederholt am Dirigentenpult bewährt hatte. Z. B. bei der Wiener Erstaufführung der interessanten neuen Sinfonie von Max Springer. Jetzt brachte Hr. Nilius von der improvisierten übernommenen Vortragsordnung Bekanntes und Neues: Beethovens König-Stefan-Ouvertüre, die pikante viersätzige Suite von Massenet „Scènes hongroises" und als Novität: eine flotte, entsprechend slawisch angehauchte „Fest-Ouvertüre" von Josef. K. Förster (zur Eröffnung des Theaters in Prag-Weinberge), durch das Haupt-Triolenmotiv stark an Meyerbeer erinnernd, zur vollen Geltung. Eine sehr bemerkenswerte Quasi-Novität aber — Hermann Grädeners Klavierkonzert in D moll — wurde vom Komponisten selbst dirigiert, während die solistische Ausführung den wohlgeübten Händen der jugendlich kraftvollen Pianistin Helene Lampl zukam. Ich gebrauchte den Ausdruck Quasi-Novität, weil es sich hier eigentlich um ein älteres Werk Grädeners handelt, das schon in seiner Urgestalt — am 2. März 1879 bei den Philharmonikern von Alfred Grünfeld gespielt — ob seines edlen Stimmungsgehaltes und seiner meisterlichen Faktur sehr gefiel. Nun war aber der Erfolg des sorgfältig umgearbeiteten und anscheinend besonders in der Orchestration gesteigerten Werkes ein geradezu stürmischer. Immer von neuem musste der Komponist vor dem Publikum erscheinen, man wollte offenbar auch ihn persönlich als einen unserer besten, verdientesten Musiker klassizistischer Richtung ehren. Es dürfte wenige neue Klavierkonzerte geben, in welchem der vortragende Solist so alle rein virtuosen Gelüste zurückzudrängen, sich dagegen feinsinnigst dem eminent musikalischen Geiste der Komposition anzuschmiegen hat, die allerdings in diesem Sinne eine nicht unbedeutende Technik verlangt, welcher Frl. H. Lampl nach jeder Hinsicht genügte. Ich möchte Grädeners D moll-Konzert eines der reichsten, edelsten, abgeklärtesten Epigonenwerke nach Bach und Brahms nennen, wobei mich persönlich das so einschmeichelnd gesangvoll fortfliessende Adagio am meisten anzog, allerdings aber auch durch seine eigenartig klangschönen Sequenzen an ein bestimmtes Stück Brahms erinnert, das herzinnige Andante seines Streichquartettes in A moll. Manche mögen vielleicht dem mächtig breit entwickelten, hochpathetischen ersten Satz des Konzertes („Maestoso") oder dem zugvollen Rondo-Finale (Allegro molto) den Vorzug geben. Jedenfalls bilden alle drei ein so schön harmonisch zusammenstimmendes Ganze, dass sich der grosse Erfolg vom 22. April bei jeder gleich gelungenen Reprise wiederholen dürfte.

Einen noch sehr jugendlichen aber entschieden begabten Dirigenten lernten wir in Herrn Berthold Rothkopf an der Spitze des Wiener Orchester-Vereins kennen, welch' letzterer zwar hiermit am 23. April bereits sein 9. „statutarisches Konzert" gab, aber mit der Öffentlichkeit bisher noch sehr wenig in Berührung kam. Herr Rothkopf holte mit liebenswürdigem Temperament aus den bescheidenen Kräften der genannten Dilettantenvereinigung heraus, was nur immer möglich war. Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt", Beethovens Es dur-Konzert (wobei das Klaviersolo von Dr. Rud. Réti zwar geistreich, aber mit gar zu ausgetiftelten, sezessionistischen Rubatos gespielt wurde), Haydns Militärsinfonie in G, P. Cornelius' effektvoller Siegesmarsch aus der Oper „Der Cid" und eine heute noch sehr unreife Novität, die besser unaufgeführt geblieben wäre, (Scherzo in A dur vom Vereinsmitglied Alfr. Weiss) bildeten das Programm. An lebhaften Beifallsbezeugungen eines freilich von vornherein günstig gestimmten Familien-Publikums fehlte es nicht.

Es folge hier nur noch ein kurzer Bericht über einen der anziehendsten, interessantesten Liederabende der Saison, am 26. April von Frl. Helene Kröker veranstaltet. Mit altklassisch italienischen Stücken von Bononcini, Monteverdi, Falconieri beginnend, sang sie weiterhin in ihrer rühmlichst bekannten, gleich technisch meisterlichen, als eminent musikalischen Weise Lieder von Brahms, Josef Marx (dessen liebenswürdiges Talent sie in Wien mit zuerst entdeckt und erfolgreich propagiert hat), Hugo Wolf, um endlich mit geistreichen, echt national-französischen Tonpoesien von L. Aubert, Debussy, César Franck zu schliessen. Jeder dieser so verschiedenen Stilgattungen mit feinstem Geschmack gerecht werdend, sang sie sich zugleich immer mehr in ihr stattliches Programm hinein, so dass ihr umfangreicher, sympathischer Alt zuletzt wie verjüngt erschien. Hatte sich Frl. Kröker an diesem so gelungenen Liederabend (von Prof. F. Foll ausgezeichnet begleitet) wieder einmal als erstklassige Vortragskünstlerin gezeigt, so erzielte sie wenige Tage später mit einem von ihr gegebenen Schüler-Konzert als Gesangslehrerin einen nicht minder schönen Erfolg.

Prof. Dr. Th. Helm

Kreuz und Quer

Berlin. Engelbert Humperdinck ist unter die Filmkomponisten gegangen. Er soll zu dem Film „Mirakel" die Musik schreiben. Es ist dies das erste Mal, dass ein Musiker von Rang für den Film komponiert.

— Hofrat Rösch in Berlin wurde von der juristischen Fakultät der Universität Jena wegen seiner Verdienste um die Hebung der wirtschaftlichen Lage der deutschen Komponisten zum Ehrendoktor der Rechte ernannt.

Chemnitz. Der hiesige Instrumentalverein, eine Vereinigung tüchtiger, musikalisch fein gebildeter Dilettanten, führten am 2. Juni hier die „Serva padrona" von Pergolese, mit einem ungewöhnlich starken Erfolge auf. Die 1733 komponierte Oper, die bekanntlich den Grundstein zur späteren opera buffa legte, erwies sich trotz ihres respektabeln Alters auch diesmal wieder so lebensfrisch, so zündend mit ihrem gesunden, sprudelnden Humor, dass bereits eine Wiederholung verlangt wurde. Die Solisten Frau Diener-Walz, Herr Albert Herrmanns und Herr Wilhelm Sichra von hier boten vorzügliche Leistungen. Die beiden ersten sangen ihre Partien stimmlich wundervoll und spielten sie mit einer geradezu pochenden Komik. Herr Sichra gab seine stumme Rolle brillant. Nicht enden wollender Beifall lohnte die Darsteller. Der Orchesterpart wurde vom Instrumentalverein mit feiner Anschmiegung an die Solisten ausgeführt. Herr Fuchs, Mitglied des Vereins, spielte die schwierige Cembalopartie mit grosser Beherrschung und glänzender Anpassungsfähigkeit an die Singstimmen, besonders in dem Rezitativen. Ein von der Firma C. A. Klemm geliefertes imitiertes Cembalo täuschte den alten Klang so gut

vor, dass man es von einem echten kaum unterscheiden konnte. Alles in allem, es war ein erlesener Genuss, für den wir dem Instrumentalverein nur dankbar sein können, vor allem Herrn O. Böhme, dem Leiter des Ganzen und Herrn Oberregisseur Diener, der die Sache einstudiert hatte.

Prof. Dr. O. Müller

Dresden. Bei der Aufführung von Glucks „Orpheus" im Rahmen der Hellerauer Schulfeste singt Emmi Leisner von der Königl. Hofoper in Berlin den Orpheus, Erna Freund von der Dresdner Hofoper die Eurydike, Frau Nina Jaques-Dalcroze den Amor. Die Chöre bilden die Schüler und Schülerinnen der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Die Tänze hat Annie Beck einstudiert, eine Schülerin von Dr. Jaques-Dalcroze, der das Orchester dirigieren wird.

Giessen. Der Konzertverein hat mit der Aufführung des Requiems von Berlioz die Konzertsaison 1912/13 abgeschlossen. Unter der Leitung des Herrn Prof. Trautmann brachten der Akademische Gesangverein (in den Männerchören unterstützt durch den Bauerschen Gesangverein), das verstärkte Sinfonie-Orchester des Frankfurter Palmengartens die Kapelle des Infanterieregiments Kaiser Wilhelm das Werk zu wirkungsvoller Wiedergabe.

Görlitz. 18. Schlesisches Musikfest in Görlitz, 20. bis 24. Juni. Die Festlichkeiten beginnen Freitag, den 20. Juni, nachmittags 4 Uhr mit der Hauptprobe zum ersten Festtag. Erste Festaufführung Sonntag nachmittag 4 Uhr in der Stadthalle; Kompositionen von J. S. Bach und L. van Beethoven (Missa solemnis u. a.). Zweiter Tag: Kompositionen von Glazounow und Gustav Mahler, sowie La Vita Nuova für Chor, Sopran und Baritonsolo, Orchester und Orgel von Wolf-Ferrari. Der dritte Tag ist Johannes Brahms und Richard Wagner gewidmet. Dreizehn Gesangvereine aus Görlitz und anderen schlesischen Orten mit insgesamt rund 600 Sängern und Sängerinnen haben ihre Mitwirkung zugesagt. Dauerkarten 24 bis 60 Mk. Einzelkarten 3–15 Mk. Die Preise für Haupt- und Generalproben sind niedriger.

Karlsruhe. Als Nachfolger des an die Wiener Hofoper berufenen hiesigen Hofkapellmeisters Reichwein soll auch Hans Pfitzner in Strassburg in Betracht kommen.

London. Die Nachricht, dass in London „Parsifal" in einem Vaudeville-Theater in 8 Bildern und in dem Zeitraume von 20 Minuten gezeigt würde, bestätigt sich. Dass aber Frau Cosima Wagner ihre Einwilligung dazu gegeben habe, ist eine irreführende Erfindung. Wir erfahren dazu aus Bayreuth, dass man von dort aus bereits Auftrag erteilt hat, gegen die Veranstalter dieser Vorführungen wegen Missbrauch des Namens von Frau Wagner gerichtlich einzuschreiten.

Paris. Der „Parsifal" geht am „Theatre des Champs Elysées" in Paris in folgender Besetzung vor sich: Parsifal: Fritz Vogelstrom und Alois Hadwiger; Gurnemanz: Felix von Kraus und Paul Bender; Amfortas: Fritz Feinhals und Carl Perron; Klingsor: Max Davison; Kundry: Frau Leffler-Burckard und Frau Marie Wittich; Stimme aus der Höhe: Frau Kraus-Osborne.

Prag. Das böhmische Nationaltheater in Prag unter freiem Himmel. In der letzten Zeit sind zahlreiche erfolgreiche Theatervorstellungen in der Natur vorgenommen worden, und dies hat auch das Nationaltheater bewogen, seine Kräfte auch unter freiem Himmel zu erproben. Für die Aufführungen wurde das Šárka-Tal, das zu den schönsten Ausflugsorten der Prager Umgebung gehört, gewählt. Šárka, ein heldenhaftes Weib der böhmischen Mythologie, soll hier in dem Weiberkriege ihren Tod gefunden haben; die böhmischen Dichter Vrchlický und Zeyer sowie die Komponisten Smetana (sinfonische Dichtung: „Šárka") und Fibich (Oper: „Šárka") haben diese mythologische Gestalt zum Gegenstand ihrer Meisterschöpfungen gemacht. Die wildromantische Felsengegend hat nun Tausende von Neugierigen, die auch bereits vor den Vorstellungen mit grösstem Interesse die Vorbereitungen verfolgten, herbeigelockt. Der erste Versuch wurde mit der populärsten böhmischen Oper „Die verkaufte Braut" von Smetana gemacht. Die ersten drei Vorstellungen galten dem unsterblichen Werke Smetanas, dessen lebensfrohe, freudige Töne auch im Rahmen der freien Natur in voller Schönheit erklangen. Die Solisten, die Chöre und das Orchester haben sich ihrer ungewohnten Aufgabe bestens entledigt, die Regie entfaltete ein hübsches Dorfbild, wo zahlreiche Statisten und Theaterdilettanten zur Belebung der Szene beigetragen haben. Das Theater beabsichtigt noch weitere derartige Vorstellungen zu veranstalten, in denen die Oper mit dem Schauspiel abwechseln

soll. Dass natürlich solche Vorstellungen, die sonst grosse Opfer an Zeit und Geld erfordern, sich die volle Gunst des Publikums gewinnen und tadellose Aufführungen bringen müssen, ist selbstverständlich. Vorläufig dürfte auch das Unternehmen an Communicationsschwierigkeiten, die sich mit der Zeit hoffentlich auch beseitigen lassen, leiden. Ebenfalls etwas mässigere Preise, die auch dem weniger wohlhabenden Publikum den Zutritt ermöglichen könnten, wären sehr erwünscht. L. B.

Salzburg. Das „Mozarteum" veranstaltet am 2., 3., 4., 5. und 6. August d. J. in der Aula academica zu Salzburg fünf Festkonzerte (drei Kammermusik-, ein Orchester- und ein Chor- und Orchester-Konzert), für welche ausser heimischen Kunstkräften und bewährten Chorvereinigungen die Mitwirkung der Damen Lonny Epstein (Köln), Hermine Kittel (Wien), Lilli Lehmann (Berlin), Lilli Petschnikoff (Berlin), Marie Werner-Keldorfer (Dresden) und der Herren Adolf Busch (Wien), Paul Grümmer (Wien), Richard Mayr (Wien), Alexander Petschnikoff (Berlin), Rudolf Ritter (Stuttgart) gewonnen wurde. Das Wiener Konzerthaus-Quartett (die Herren Adolf Busch, Fritz Rotschild, Karl Doktor und Paul Grümmer) wirkt in zwei Konzerten mit. Orchester: Münchener Konzertverein; Dirigent: Mozarteumsdirektor Paul Graener. Das Gesamtprogramm bringt Werke von W. A. Mozart, J. S. Bach, Jos. Haydn, L. v. Beethoven, F. Schubert, und J. Brahms. Programme und Karten durch die Buchhandlung Eduard Höllrigl, vorm. Kerber in Salzburg.

St. Gallen Das 14. Schweizerische Tonkünstlerfest findet am 14. und 15. ds. in St. Gallen statt. Es werden in vier Konzerten u. a. Kompositionen von P. Michu, R. Ganz (Berlin). Hans Huber (Basel), C. Vogler (Baden), O. Schoeck (Zürich), Hans Lavater (Zürich), R. F. Denzler und H. Suter (Basel) zur Aufführung gelangen.

Wien. Hier hat sich ein Komitee gebildet, das Christoph Willibald Gluck ein Denkmal zu setzen beabsichtigt. Man hofft, am 200. Geburtstage des Komponisten, am 2. Juli 1914, den Grundstein legen zu können. Zum Präsidenten des vorbereiteten Komitees wurde Karl Goldmark gewählt.

Wagner-Literatur

Der Dresdner Verlag von Karl Reissner (Erwin Kurtz) hat soeben erscheinen lassen: Hans Bélart: „Richard Wagner, Liebestragödie mit Mathilde Wesendonk (die Tragödie von Tristan und Isolde)", die zum Teil aus bisher unerschlossenen Quellen schöpft, und Henri Lichtenberger: „Richard Wagner der Dichter und Denker, ein Handbuch seines Lebens und Schaffens; letzteres Werk, das von der französischen Akademie preisgekrönt wurde, ist von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski übersetzt und liegt in zweiter erweiterter Auflage vor.

Neue Klavierunterrichtswerke

Album pour les Enfants. Collection de petits morceaux choisis pour piano. Drei Hefte zu M. 2.—. Verlag von Carisch & Jänichen, Mailand und Leipzig.
M. Tarenghi. Op. 47. Impressions et Sentiments. Zwei Hefte zu je M. 2.50. Ebenda.
Il Pianista italiano. Roccolta di Pezzi scelti per Pianoforte di Compositori Italiani moderni. Drei Bände zu je M. 3.—. Ebenda.

Wieder liegt vor mir ein kleiner Stoss jener melodienfreudigen Stücke vornehmlich italienischer Herkunft, deren ich aus dem in dieser Hinsicht freigebig spendenden Verlag Carisch & Jänichen schon wiederholt gedenken konnte. Ich greife für heute erst einmal zu den in Heften oder Bänden vereinigten Sachen. Als Leichtestes stellt sich da das auf drei Hefte verteilte Album pour les Enfants vor, das, zwar ebenfalls hauptsächlich italienischen Tonsetzern Raum gewährend, aber auch ein paar Komponisten anderer Nationalität wie Ch. Acton, G. Eggeling, Ch. Morley, F. Behr, C. Gurlitt, W. Aletter und H. Harthan vorgeführt. Der Leser wird darunter C. Gurlitt als den feinsinnigsten bewillkommnen, wird aber einigen andern mit Misstrauen begegnen. Er kann sich indess beruhigen mit der Versicherung, dass diese „einigen" weder mit dem Leichtestwiegenden vertreten sind, noch zu sehr in den Vordergrund geschoben erscheinen. Über die in den Heften enthaltenen italienischen Namen, wovon ich M. E. Bossi, Graziani-Walter, Sartorio, Cajani, Frontini und Tarenghi anführte, kann ich mich kurz fassen: Es ist dieselbe Leichtigkeit des harmonischen Flusses und dieselbe sorglose Melodienfreudigkeit, die aber doch meist den allzu ausgetretenen Alltagsweg meidet, festzustellen wie sonst bei diesen klangfreudigen Tonsetzern.

Von einem einzigen dieser Italiener, M. Tarenghi, stammen die zwei Hefte „Impressions et Sentiments"; sie enthalten je fünf besonders glücklich gelungener Stücke, die fast alle in eine Mittelstufe des Unterrichts zu verweisen sind. Ich begnüge mich damit, die besten dieser Stücke kurz anzuführen und habe da gleich mit der ersten Nummer, die vielleicht die melodisch und harmonisch fesselndste ist und deshalb wohl absichtlich an den Anfang gesetzt wurde, mit dem „Chant du Pêcheur" zu beginnen, nenne dann die „Simple Histoire", die feingedämpfte „Berceuse triste", die wohl rhythmisierte „Marche d'Enfants", die an Chopin berauschte „Vision" und den vornehmen Salonwalzer „Causerie d'amour".

Ebenfalls ganz nach Italien geleiten die drei Bände „Il Pianista Italiano", deren jeder fünfzehn Nummern enthält. Dem Schwierigkeitsgrad nach hat man die meisten dieser Stücke mit den eben besprochenen von Tarenghi in eine Linie zu stellen, einige noch darüber. Nach all dem, was ich jetzt und früher berichtet habe, darf ich mir weitere Worte über diese musikalischen Nippsachen ersparen, deren innerste Wesensart sich immer gleich bleibt, die nur äusserlich in immer andern Farben schillern; man gestatte es mir deshalb, wenigstens, so leer uns Transalpinern auch mancher Name klingen mag, die Reihe der vertretenen Tonsetzer anzuführen, deren manche mehrere Stücke bieten: F. Boghen, M. E. Bossi, P. Floridia, N. Cesi, F. P. Frontini, L. St. Giarda, Fr. Marescalchi, G. Minguzzi, H. Oswald, R. Rossi, L. Rossi, L. Rosati, G. Setaccioli, M. Tarenghi, M. Agostini, L. Bottazzo, R. Brogi, C. Carturan, E. del Valle de Paz, G. de Sena, M. Perrari, J. Gasparini, A. Ricci Signorine, E. Russi, A. Zanella, G. Bellio, L. E. Ferraria, G. Frugatta, R. Gerosa, G. Martucci, O. Ravanello, T. Robelt, E. Serpieri und A. Scontrino. Dr. Max Unger

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Boysen & Maasch, Hamburg:

Sittard, Alfred, Das Hauptorgelwerk und die Hilfsorgel der Großen St. Michaelis-Kirche in Hamburg. Mit Abbildungen n. M. 1.—.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 14. Juni 1913, Nachm. $^1/_2$2 Uhr:

C. Loewe: „Salvum fac regem". E. F. Richter: „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet". G. Vierling: „Die Würze des Waldes".

Die nächste Nummer erscheint am 19. Juni; Inserate müssen bis spätestens Montag den 16. Juni eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 25

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 19. Juni 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Richard Wagner und seine Mutter

Von Dr. **Adolph Kohut**

Man darf es wohl, ohne Widerspruch zu begegnen, aussprechen, dass das eigentliche Wesen und die Eigenart des Menschen sich namentlich in den Beziehungen zur Mutter kund gibt. Wer seine Mutter nicht liebt und verehrt, wer ihr nicht die zärtlichsten Empfindungen und Gefühle entgegenbringt, dem gebührt nicht das Prädikat einer guten und edlen Natur. Richard Wagner hat Zeit seines Lebens in seiner Mutter das Ideal einer Frau, die Verkörperung alles Schönen, Edlen, Wahren und Guten gesehen; er hegte für sie allezeit die reinsten Gefühle kindlicher Liebe und tat alles, was nur in seinen Kräften stand, um ihr Beweise seiner schwärmerischen Zuneigung und seiner herzlichen Dankbarkeit zu geben.

Die Mutter Wagners, Johanna Rosina Bertz aus Weissenfels, heiratete als 19jährige am 20. Juli 1789 den Polizeiaktuar Friedrich Wagner in Leipzig. Sie war eine schöne, mit praktischem Blick und frischem Mutterwitz begabte Frau, deren natürliche Anlagen für den Mangel an Tiefe und Vielseitigkeit ihrer Bildung entschuldigten. Gleich der Mutter Goethes lebte auch sie mit der Orthographie, der Grammatik und Syntax auf gespanntem, mit Menschen- und Weltkenntnis auf desto vertrauterem Fusse. Aus allen Zuschriften, die andere an sie richteten spricht die hohe Achtung, deren sie sich allgemein erfreute und die ihr auch ihr grosser Sohn bis zu ihrem Hinscheiden zollte.

Ihre Zeitgenossen schildern sie als gross von Gestalt und mit lieblichen und angenehmen Zügen. Sie besass eine wohltuende Heiterkeit, einen unversieglichen Witz und die köstliche Gabe des Humors sowie das praktische Geschick, sich die Dinge so gut als möglich zurecht zu legen.

Da Richard Wagner das Unglück hatte, schon als Kind von sechs Monaten seinen Vater (am 22. November 1813) zu verlieren, lastete die ganze Aufgabe der Erziehung auf den Schultern der Mutter. Die tatkräftige und kluge Frau liebte ihren hochbegabten Sohn, dessen Fähigkeiten sich schon frühzeitig zeigten, ausserordentlich und bot alles auf, in seine empfängliche junge Seele die Keime alles Schönen, Edlen und Guten zu pflanzen. Dies ist umsomehr anzuerkennen, als die Witwe Friedrich Wagners nur über mässige finanzielle Mittel verfügte und für eine zahlreiche Familie zu sorgen hatte.

Die auffallende Liebe zur Tierwelt, die Richard Wagner eigen war, erbte er von seiner Mutter. Ihr hatte er es zu verdanken, dass er schon als kleiner Junge sich einen Hund halten durfte; als das Tier einst zum Fenster hinausfiel und sich den Hals brach, wurde es von Mutter und Sohn lange beweint. Wäre des Meisters Gedanke, mit dem er sich lange getragen hat, einmal für die Seinen eine „Geschichte meiner Hunde" zu schreiben, zur Ausführung gelangt, hätte er gewiss auch dieses Vorfalles Erwähnung getan. Es war ihm Zeit seines Lebens so gut wie unmöglich, recht froh zu sein, ohne dass etwas „um ihn herumbellte".

In den Briefen an ihm nahestehende Freunde und Freundinnen sowie Gesinnungsgenossen, wie in seinen autobiographischen und sonstigen Aufzeichnungen finden wir zahlreiche Äusserungen des Sohnes über seine Mutter. Er rühmt darin bald ihre Natürlichkeit, bald ihre ungeheuchelte Religiosität, bald wieder ihre originellen Antworten, mit denen sie, geistesgegenwärtig und schlagfertig wie sie war, die Lücken in ihrem Wissen und die Blösse in ihrer Schulbildung zu verdecken wusste. Hat er doch auch die Eigenschaft von der Vorsehung als Erbteil erhalten, dass er gleich ihr nichts weichlich-sentimentales an sich hatte; kräftig naiv und volkstümlich wie sie, so zeigte auch er sich allezeit im Leben, in der Musik, wie in der Dichtung.

Die ganze Fülle von zärtlicher Hingebung und treuer Kindesliebe prägt sich in den zahlreichen Briefen aus, die Richard Wagner an seine Mutter von den jeweiligen Orten seines Aufenthaltes richtete.

So schreibt er z. B. als 22jähriger Jüngling aus Karlsbad den 25. Juli 1835 einen rührenden Brief an seine Mutter, der zugleich von seinem tiefen Gefühlsleben Zeugnis ablegt. Es heisst in dieser für die Lebens- und Weltanschauung des jungen Wagner bezeichnenden Urkunde u. a.:

„Nur an Dich, liebste Mutter, denke ich mit der innigsten Liebe und der tiefsten Rührung zurück; — ich weiss wohl, Geschwister gehen ihren eigenen Weg — jedes hat sich und seine Zukunft und die Umgebungen, die mit beiden zusammenhängen, im Auge; es ist so und ich fühle selbst, es ist eine Zeit, in der sich eine Trennung von selbst findet; wir gehen dann in unsren gegenseitigen Beziehungen nur noch vom Standpunkt des äussren Lebens aus; wir werden untereinander befreundete Diplomaten — wir schweigen da, wo es uns politisch erscheint — und sprechen da, wo es unsere Ansicht von der Sache verlangt, und wenn wir

voneinander entfernt sind, sprechen wir am meisten. Ach, wie steht doch aber über allem die Liebe einer Mutter! Ich gehöre wohl auch zu denen, die nicht immer so sprechen können, wie es ihnen im Augenblick ums Herz ist, — sonst würdest Du mich wohl oft von einer viel weicheren Seite kennen gelernt haben. Aber die Empfindungen bleiben dieselben, — und sieh, Mutter, jetzt, — da ich von Dir fort bin, überwältigen mich die Gefühle des Dankes für Deine herrliche Liebe zu Deinem Kinde, die Du ihm zuletzt wieder so innig und warm an den Tag legtest, so sehr, dass ich Dir in den zärtlichsten Tönen eines Verliebten gegen seine Geliebte davon schreiben und sagen möchte. Ach, aber weit mehr, — ist denn nicht die Liebe einer Mutter weit mehr — weit unbefleckter als jede andere? Nein ich will hier nicht philosophieren, — ich will Dir nur danken, und wiederum danken, — und ich möchte Dir gerne alle die einzelnen Beweise Deiner Liebe aufzählen, für die ich danke, — wenn es nicht deren zu viele wären. Weiss ich doch, dass gewiss kein Herz so innig teilnahmsvoll, so sorgenvoll mir jetzt nachblickt, wie das Deine, — ja, dass es vielleicht das Einzige ist, das jeden meiner Schritte bewacht, — und nicht etwa um kalt über ihn zu kritisieren, — nein, sondern um ihn in Dein Gebet einzuschliessen. Wärst Du nicht immer die Einzige, die mir unverändert treu bliebe, wenn andere, blos nach den äusseren Ergebnissen aburteilend, sich philosophisch von mir wandten? Ich wäre ja auch über die Art anmassend, wollte ich von allen gleiche Liebe verlangen, ich weiss sogar, dass das gar nicht möglich ist, — ich weiss es selbst. Dir dringt alles aus dem Herzen, aus dem lieben, guten Herzen, das Gott mir immer geneigt erhalten möge, — denn ich weiss, wenn mich alles verliesse, würde es immer meine letzte liebste Zuflucht sein. O Mutter, wenn Du zu früh stürbest, eher, als ich Dir vollkommen bewiesen, dass Du einem edlen, grenzenlos dankbaren Menschen so viel Liebe gewährt hast! Nein, das kann nicht sein, Du musst noch viele schöne Früchte geniessen! — Ach, wenn ich an die letzten acht Tage Deines Umganges gedenke! Es ist mir ein völliges Labsal, eine Erquickung, mir jeden einzelnen Zug Deiner liebenden Güte vor die Seele zu rufen! Meine liebe, liebe Mutter, — ach, ein Erbärmlicher wäre ich doch, wenn ich je gegen Dich erkalten könnte!"

Immer und immer schreibt Richard Wagner seiner Mutter, „seinem guten Engel", dass sie sich ja nicht betrüben solle, wenn das Leben ihr Kummer bereite und ihre Hoffnungen nicht in Erfüllung gehen, denn sie besitze einen dankbaren Sohn, der nie, nie vergessen werde, was sie für ihn sei.

Über alles und jedes was sein Herz erfüllt, was seine Seele beschäftigt und was sein Gemüt erfasst, unterhält er sich brieflich mit der Mutter, sie um ihren Rat befragend und dann an ihr unfehlbares Urteil appellierend. Als er z. B. im Mai 1836 nach Berlin reiste, um eine Dirigentenstellung zu erlangen, berichtet er ihr frohlockend, dass seine Berliner Expedition endlich seinen Unstern, der ihn bis dahin stets verfolgte, ein wenig gewendet habe. Mit dem Theaterdirektor Cerf habe er sich innig befreundet. Der Kapellmeister und Komponist Gläser habe im Sommer einen grossen Urlaub, und während dessen Abwesenheit werde er an seine Stelle treten und seinen Gehalt beziehen. Entzückt berichtet er seiner Mutter, dass Heinrich Laube und Adolf Glasbrenner, die zwei berühmten Schriftsteller, „einen furchtbaren Halloh von ihm machten, als sei er das erste Genie der Welt". Auch er gebe sich der Hoffnung hin, dass er in Berlin schliesslich sein Glück machen werde.

Der pietätvolle Sohn unterliess es selten, sie zu ihrem Geburtstag zu beglückwünschen und allen Segen des Himmels und der Erde auf ihr treues Haupt herabzuflehen. In welchem tiefgefühlten, innigen und demütigen Ton dies zu geschehen pflegte, mag schon das Beglückwünschungsschreiben vom 12. September 1841 bekunden. Er schrieb ihr darin u. a., dass sie ja nicht glauben möge, dass er sie jemals vergessen hätte, auch wenn er geschwiegen und nichts von sich habe hören lassen. Er teilte ihr darin mit, dass seine Oper „Rienzi" am Dresdner Hoftheater zur Aufführung angenommen sei, er werde dann nach Deutschland zurückkehren und etwa 14 Tage vor der Vorstellung nach Dresden reisen und bei diesem Anlass sein Mütterchen in Leipzig wiedersehen. „Du kannst Dir denken," so schreibt er ihr, „welches Entzücken mir dieser Gedanke, diese Aussicht bereitet, der Himmel wird geben, dass ich Dich recht gesund und wohl antreffe. Möge mir dann noch ein recht glücklicher Erfolg in Dresden vorbehalten sein; so glaube ich schon jetzt mit diesen Wünschen Dir am besten zum Geburtstag gratulieren zu können. Wie viele, viele Jahre habe ich gewartet, gekämpft und gestrebt, um Dich einmal mit solch einer Nachricht erheitern zu können. Es verursacht mir einen völligen Schrecken, wenn ich daran denke, dass, wenn ich Dich nun wiedersehen werde, fast 6 Jahre verstrichen sein werden, seitdem ich das letzte Mal von Dir schied! Grosser Gott, wer hätte sich das gedacht. . . . Gott, Gott erhalte mir nur mein Mütterchen gesund und lass ihr die Kraft, sich des Gedeihens ihrer Kinder zu erfreuen."

Dass die Mutter Wagners Verständnis für die hochfliegenden und grosszügigen musikalischen Ideen und Schöpfungen ihres Sohnes hatte, beweisen alle seine an sie gerichteten Zuschriften. In einer gibt er ihr Rechenschaft über sein ganzes Tun und Lassen, sein Denken und Fühlen und seine musikalisch-schöpferischen Bestrebungen.

Der genannte Beglückwünschungsbrief ist für die ganze künstlerische Entwickelung Wagners von hoher Bedeutung. Er ist gleichsam ein Programm seiner Ziele und Zwecke; auch erhebende Gedanken und Wahrheiten spricht er darin aus. So sagt er u. a.: „Jeder Mensch, der zur wahren inneren und äusseren Selbständigkeit gelangen will, soll durchaus, solange als sich dieses mit dem angeborenen Gefühl von Recht und Unrecht verträgt, den Weg gehen, den ihn seine ernstere Neigung und ein gewisser innerer unwiderstehlicher Trieb gehen heisst. Die Leiden, die er sich dadurch erschaffen, kann ihm die Welt, ohne besonders grosszügig zu sein, gut und gern vergeben, blos wer diese Leiden mildern möchte, hat das Recht, Rat zu erteilen, wer sie trotzdem aber nicht mildern kann, muss es sich auch gefallen lassen, seinen Rat am Ende nicht befolgt zu sehen. Ich bin gewiss keiner von den starren unbeugsamen Charakteren, im Gegenteil wird mir mit Recht eine zu weibliche innere Beweglichkeit vorgeworfen. Wohl aber habe ich genug ausdauernde Leidenschaft, um von dem einmal erfassten nicht eher abzustehen, als bis ich mich gänzlich von dem Wesen desselben überzeugt habe."

Er berichtet seiner Mutter über die vielen Leiden und Kämpfe, die er in Paris durchmachen musste. Meyerbeer habe ihn zwar durch seinen mächtigen Einfluss gefördert, aber da dieser, sein Gönner, lange von der französischen Hauptstadt fern gewesen, sei er ohne Schutz und Macht und den Widerwärtigkeiten seines feindlichen

Geschickes zur Beute geworden. Trotz aller lockenden Verführungen habe er sich nie dazu hergegeben, Wege zu tun, die für ihn Erfolge bewirkt, aber seinem Charakter geschadet hätten. Beharrlichkeit führe zum Ziel und seine Ausdauer sei auch hier von Erfolg gekrönt worden. Seine Oper „Rienzi" sei zur Aufführung in Dresden angenommen worden. Diese Tatsache sei für ihn ein ausserordentliches grosses Glück. Denn bedenke man, dass er als Komponist ohne allen Ruf sei und überlege man, welcher Art seine Oper sei, so würde man verstehen, was er meine. Nirgends, selbst in Berlin und Wien nicht, könne er eine so ausgezeichnete Künstlerschar für die Hauptrollen seines Rienzi haben, als in Dresden. Wenn also Gott alles glücklich füge, so könne dies ein herrlicher Wendepunkt seines Lebens werden.

Je älter die Mutter Wagners wurde und je mehr sie unter den Gebrechen der Jahre zu leiden hatte, desto ergreifender sind die Töne der Sympathie, Liebe und Verehrung, die er in seinen Zuschriften an sie anschlägt. Zum Beweise dessen sei hier nur jenes Geburtstagsbriefes Erwähnung getan, den er am 19. September 1846 an sie sandte.

Dieses Aktenstück ist ein so beredtes Beispiel von der Kindesliebe des Meisters, dass wir nicht umhin können, es hier wörtlich wiederzugeben:

„Meine liebe Mutter!

Seit so langer Zeit habe ich Dir nicht zu Deinem Geburtstag gratuliert, dass es mir völlig wohl tut, endlich einmal des rechten Tages wahrnehmen zu können, um Dir zu sagen, wie innig es mich erfreut, Dich uns immer noch mit Leib und Seele nah zu wissen, Dir immer von Zeit zu Zeit noch einmal die Hand drücken, um mit Dir und durch Dich der eigenen Jugend gedenken zu können, die durch Dich geschützt und gepflegt wurde.

Nur in dem Bewusstsein, dass Du unter uns weilst, können Deine Kinder sich noch recht deutlich als eine Familie fühlen, die das Leben dorthin und dahin zerstreute, hier und dort neue Verwandschaftsbande knüpfen liess. Denken sie an Dich, die alte Mutter, die keine anderen Bande auf dieser Welt fand, als die, welche sie an ihre Kinder knüpften, so sind sie alle auch wieder eins, sind Deine Kinder. Nun gebe Gott, dass uns dies Glück noch für lange beschieden sein möge, dass Gott Dich noch recht lange bei klarem Bewusstsein erhalte, um Dir auch die einzige Freude, die Du auf der Welt haben kannst, die Freude, dem Gedeihen Deiner Kinder mitfühlend zuzusehen, bis an Dein Lebensende zuteil werden zu lassen. Fühle ich mich bald so gedrängt, bald gehalten, immer strebend, selten des vollen Gelingens mich erfreuend, oft zur Beute des Verdrusses über Misslingen, fühle ich mich fast immer empfindlich verletzt durch rohe Berührungen mit der Aussenwelt, die ach nur so selten, fast nie dem inneren Wunsche entspricht, so kann mich einzig nur der Genuss der Natur erfreuen. Wenn ich mich ihr oft weinend und mit bitterer Klage in die Arme werfe, hat sie mich immer getröstet und erhoben, indem sie mir zeigte, wie eingebildet all die Leiden sind, die uns beängstigen. Streben wir zu hoch hinaus, so zeigt uns die Natur recht liebevoll, dass wir ja nur ihr angehören, dass wir ihr entwachsen, wie diese Bäume, diese Pflanzen, die sich aus dem Keime entwickeln, an der Sonne erwärmen, der kräftigenden Frische sich erfreuen und nicht eher welken und ersterben, als bis sie den Samen ausgestreut, der nun wieder Keime und Pflanzen treibt, so dass das einmal Erschaffene in immer erneuter Jugend fortlebt. Wenn ich mich nun so recht innig der Natur angehörend fühle, wie schwindet da jeder eitle Egoismus! Und wenn ich jedem guten Menschen die Hand reichen möchte, wie sollte mich dann nicht um so viel eher nach der Mutter verlangen, deren Schoss ich entkeimt und die nun welkt, da ich blühe! Wie müssen wir dann lächeln über diese wunderlichen Irrungen und Verkehrtheiten unserer menschlichen Gesellschaft, die sich peinigt, um Begriffe zu erfinden, durch die jene lieblichen Bande der Natur so oft verwirkt, getrennt und verletzt werden!

Mein gutes Mutterchen, mag viel Wunderliches zwischen uns getreten sein, wie schnell verwischt sich alles das! Wie wenn ich aus dem Qualm der Stadt heraustrete, in ein schön belaubtes Tal, mich auf das Moos strecke, dem schlanken Wuchs der Bäume zuschaue, einem lieben Waldvogel lausche, bis mir im traulichsten Behagen eine gern ungetrocknete Träne entrinnt, — so ist es mir, wenn ich aus dem Feenland von Wunderlichkeiten hinaus meine Hand nach Dir ausstrecke, um Dir zuzurufen: Gott erhalte Dich, Du, gute alte Mutter — und nimmt er Dich mir einst, so mach' er's recht mild und sanft: Von Sterben ist da nicht die Rede, wir leben ja für Dich weiter, und zwar ein reicheres, vielgestaltigeres Leben, als das Deine sein konnte. Darum danke Gott, der Deine Liebe so glücklich segnete! ....

Leb wohl, mein gutes Mutterchen!
Dein Sohn
Richard!"

Von Dresden aus, wo Richard Wagner bekanntlich von 1842 bis 1849 als Hofkapellmeister tätig war, besuchte er oft die Mutter in Leipzig. Von ihrem Heim, ihrem stillen Schalten und Walten, entwirft er reizende Genrebilder in den Zuschriften, die er an die Seinigen, so zum Beispiel an seine Schwester Cäcilie, die mit dem Verlagsbuchhändler Eduard Avenarius verheiratet war, richtete.

Es versteht sich von selbst, dass auch die Mutter Wagners, so oft sie es nur ermöglichen konnte, nach Dresden kam, um ihren Sohn zu erfreuen. Sie brachte ein erhebliches Opfer, da sie in den letzten Jahren ihres Lebens körperlich sehr gebrochen war. Auch in Teplitz, wo Wagner und seine Frau wiederholt zur Kur weilten, erschien sie bei ihrem Sohne und ihrer Schwiegertochter.

In drolliger Weise berichtet einmal darüber Wagner an seine Schwester Cäcilie Avenarius (Teplitz, 13. Juni 1842):

„Der Mutter scheint es in unserer Gesellschaft sehr zu gefallen; trotz ihres steifen Knies kam sie vorgestern uns auf die Schlackenburg nachgewackelt, wo ich ihr gesagt hatte, dass wir hingehen wollen. Sie hat Minna gebeten, ihr mitunter einen Braten zu besorgen — gestern haben wir ihr Kalbsbraten geschickt —. Darum besuchte sie uns, und liess uns mit Schmetten traktieren. Sie ist recht heiter und papelt ganze Stunden lang allein. Ihr Aussehen ist recht gut und trotz ihrer Magerkeit hoffe ich fest, dass Gott sie uns noch lange erhalten wird. Übrigens wohnt sie hier höllisch vornehm, in einem ganz neuen Hause („zum blauen Engel") auf der grossen Strasse dicht bei den Bädern in der ersten Etage und zahlt ohne Bett 10 Thaler monatlich. Recht von Herzen ist es ihr zu gönnen! Sie liebt Dich sehr, gute Cäcilie, und gedachte letzthin auf der Schlackenburg unter hellen Tränen ihres letzten Aufenthaltes mit Dir in Töplitz. Du kannst wohl denken, ob wir mit einstimmten!"

Als Wagners Mutter erkrankte, wusste sie ihr Sohn zu bereden, in sein Haus zu ziehen. Er sowohl wie seine Gattin liessen ihr die sorgfältigste Pflege angedeihen, so dass sie sich bald erholte. Schliesslich sprang sie, wie Richard Wagner übermütig an Cäcilie Avenarius schrieb, „wie ein junges Reh" auf den Promenaden zu Teplitz herum.

Zu keiner Lebenszeit ist die Liebe zur Mutter im Herzen Wagners erkaltet. Aus dieser immer verharrenden Sohnesliebe hat wohl die Waldszene in „Siegfried" und hat Kundry bei der Erzählung von Herzeleiden ihr blutwarmes Leben empfangen. Hat doch der Meister von Bayreuth noch am letzten Abend seines Erdenwallens, am 12. Februar 1883, den um ihn versammelten Kreis der Seinen voll tiefer Rührung von seiner Mutter erzählt! Gern plauderte er namentlich von seiner frohen und glücklichen Jugendzeit, einzelne Züge aus dem Leben und Verhalten seiner Mutter ihm gegenüber zum besten gebend. So meinte er zum Beispiel, dass es für ihn bedeutsam gewesen sei, dass er als Kind von seiner Mutter 2 Groschen sich erbeten habe, um sich Notenpapier zu kaufen, damit er sich „Lützows wilde verwegene Jagd" abschreiben könnte, um sie zu besitzen.

Zu Richard Wagners unaussprechlichem Schmerz wurde ihm die geliebte Mutter schon im Februar 1848 entrissen. Er konnte sich anfangs über diesen herben und unersetzlichen Verlust gar nicht fassen und nur der Gedanke tröstete ihn später, dass die Mutter das Unglück ihres Sohnes, namentlich seine Flucht aus Dresden, infolge des Maiaufstandes im Jahre 1849, nicht mehr erlebte, denn gewiss hätten diese furchtbaren Schicksalsschläge, die ihn heimsuchten, ihr Mutterherz gebrochen.

Zur neueren Richard Wagner-Literatur

Ein eigentümliches Schicksal hat es gewollt, dass wir dreissig Jahre nach Wagners Tode, nach einer Periode hingebungvoller Begeisterung und Arbeit noch kein Buch haben, das einerseits ganz aus wissenschaftlichem Geiste geboren wäre, andererseits Wagners Leben und Wesen wie seine Werke gleichmässig schilderte und dabei im Stil den Anforderungen eines unerfahrenen Lesers entgegenkäme. Gegen die Grundsätze wissenschaftlicher Behandlung verstossen Männer wie Glasenapp und Chamberlain fast unausgesetzt durch einseitige und allein individuell begreifliche Übertreibungen und Auffassungen, wenn auch wenigstens Glasenapp in der Materialfindung Geschick erwiesen hat. Selbst ein Werk wie dasjenige Max Kochs*,) von dem neuerdings der zweite Band erschien, hält sich nicht frei von Hypothesen; und während dieser Verfasser gewaltige Stoffmassen heranschleppt, deren wissenschaftliche Bearbeitung und Begutachtung dem Fleissigsten noch Ehre machen würde, verabsäumt er nicht nur eine wirkliche innere Gliederung dieses Stoffes indem er Wichtiges und Unwichtiges nebeneinander auftürmt, sondern auch die viel wichtigere Seite jeder biographischen Arbeit, die psychologische Erforschung des Schaffens und des Wesens seines Helden; diese erst würde in den Halbschatten seiner Darstellung Licht und Klarheit bringen. Dafür sei als einziges aber sehr bezeichnendes Beispiel angeführt, dass Koch zwar von Schopenhauers Einfluss auf Wagner und von der Umbildung Schopenhauerscher Gedanken durch den Tondichter länger und breiter berichtet, aber von dem eigentlichen Wesen und Inhalt dieser inneren Vorgänge nichts veranschaulicht. Und nicht minder fehlt es Kochs Buch an Vertiefung in die musikalische Seite des Wagnerschen Schaffens, die durch G. Adlers geistvolle Vorlesungen angebahnt war; nur mit Vergewaltigung der Logik kann er gegen diese Forderung ein Zitat aus Wagner selbst anführen: er habe abgelehnt, über dasjenige sich „aussprechen zu wollen, was deswegen Musik geworden war, weil es sich nicht aussprechen lässt"; soweit diesem Satz ein eindeutiger Sinn innewohnt, kann er doch ganz gewiss nicht gegen wissenschaftliche Behandlung der musikalischen Mittel und Formen sondern höchstens gegen allzu eifrige Übersetzung des Musikgehaltes in Worte angeführt werden, die aber niemand von Koch verlangt. Keinesfalls ist damit entschuldbar die Lücke seines Werkes, das im Ganzen sich mehr und mehr als eine liebevolle Materialsammlung hauptsächlich nach der biographischen und literarischen Seite hin darstellt. Den Anspruch, endlich Wagners Leben und Entwicklung „nicht bloss innerhalb der Musikgeschichte, sondern innerhalb der Weltgeschichte der Kunst" geschildert zu haben, wird der Verf. kaum aufrecht erhalten können. Neben der Darbietung des überreichen Stoffes bleibt ja kaum zeilenweise Raum, noch die weitere und tiefere Bedeutung der Tatsachen zu würdigen; dies ergibt sich trotz vielfacher historischer Hinweise und Vergleiche doch als bleibender Eindruck.

In ähnlicher Weise lassen sich Bedenken gegen fast alle Bücher über Wagner erheben, und wer vorurteilfrei zusieht, wird zugeben müssen, dass diese Bedenken nicht allein individuell empfunden sind, sondern sich aus dem Wesen der Wissenschaft ebenso ergeben wie aus den Anforderungen, welche wir an Bücher auch über andere Männer als Wagner vollkommen selbstverständlich stellen. Nach alledem erscheint es als ein Wagnis, heute mit einem „Volksbuch" über Wagner aufzutreten. Denn gleichzeitig die wissenschaftliche noch unerledigte Vorarbeit zu leisten und das Erarbeitete in ganz leichtfasslicher Weise vorzubringen, das dürfte wohl zu den schwierigsten Aufgaben heutiger Musikwissenschaft gehören. Gerhard Schjelderup*) hat die Aufgabe anders und beträchtlich leichter aufgefasst; er verzichtet von vornherein auf wissenschaftliche Begründung und beruft sich vielmehr auf seine Tätigkeit als Musikdramatiker, die ihn zu einer „begründeten unparteiischen und sachlichen Ansicht" über W.s Werke befähige. Und fast Seite für Seite, sofern es sich nicht um Mitteilung der Tatsachen allein handelt, erweist er sich fernerhin als Metaphysiker, dem wissenschaftliches Denken so fremd wie nur möglich ist. Zum Beweise dessen nur ein paar Zitate. S. 6 macht sich Schjelderup die metaphysische Hypothese zu eigen, das Verhältnis des Genies zu „Staat und Gesellschaft" sei ein allgemein festgelegtes und mit wenig Worten zu schildern. Die genannten „Kulturfaktoren" „haben nichts besseres gewusst als sich dem genialen Reformator bei jeder Gelegenheit feindlich gegenüberzustellen. Hätten Staat und Gesellschaft ihren Zweck erreicht, wäre Wagner elend zu Grunde gegangen — bei jeder Gelegenheit versuchten sie ihn zu zermalmen, nie reichten sie ihm

*) „Richard Wagner", erschienen in der Sammlung „Geisteshelden", Verl. E. Hofmann, Berlin; 2. Bd. (1842—1859) M. 6.—, geb. M. 7.50 (der 3. Bd. erscheint noch 1913).

*) G. Sch., „Richard Wagner u. s. Werke", ein Volksbuch. 640 S. Verl. F. E. C. Leuckart, Leipzig M. 5.—, geb. M. 6.50.

eine helfende Hand." Ist für einen nicht-Metaphysiker nun schon die Vorstellung der Gesellschaft als eines einheitlichen oder gar zweckbewussten Wesens völlig unvollziehbar, so misslingt Schj. sogar der Beweis für die von ihm behauptete Handlungweise der Gesellschaft; er führt die Abweisung der „Feen", die materielle Zurückhaltung Fr. Brockhausens (einer „Stütze der Gesellschaft"), die abwartende Haltung der Pariser, die Antipathie der Dresdner Hoftheaterleitung, die Verbannung, den „Tannhäuser"-Skandal, die „aufdringlichen" Wiener Gläubiger, die bayrische Auflehnung, Bismarcks Schweigen, die Ablehnung des Kaisermarsches und endlich die Haltung der Presse an. Es scheint mir nun unbestreitbar, dass die Zusammenfassung dieser heterogenen Faktoren in den Begriff „Gesellschaft" durchweg willkürlich ist, man könnte ebenso behaupten, die Gesellschaft habe Wagner unglaublich bevorzugt, indem man die ständigen Unterstützungen und Glücksfälle, die wirksamen Sympathien zusammenstellte, welche ihm begegneten. Dies tut E. Ludwig auf den Seiten 53 bis 60 des unten erwähnten Buches. Zudem lässt sich aber die Metaphysik der Gesellschaft wie sie Schjelderup will, nicht mit allen von ihm angeführten Tatsachen auch wirklich stützen. So wird z. B. die Antipathie Lüttichaus gegen Wagner sogar von Koch anders dargestellt. Auch das Verhalten des sächsischen Staates gegen ihn muss anders aufgefasst werden. „Obgleich seine Teilnahme (an der Revolution) sich im wesentlichen nur auf Sympathie für die neue Bewegung beschränkte, geriet er zum ersten Male in die eisernen Krallen des Staates. Ein reiner Zufall rettete ihn vom lebenslänglichen Zuchthaus und sein Vaterland von einer unauslöschlichen Schande!

Wegen lauter Bagatellen wollte die damalige sächsische Regierung das grösste Genie des 19. Jahrhunderts vernichten." Mit solcher Darstellung übersieht Schj. völlig, dass seine Beurteilung der Vorfälle nicht diejenige der sächsischen Regierung war noch sein konnte, er lässt jeden Versuch vermissen, deren Verhalten zu verstehen; es liegt doch am Tage, dass Wagner 1849 nicht „das grösste Genie des 19. Jahrhunderts" war, und ganz gewiss konnte das aufreizende, bei aller Unklarheit der Motive sehr fanatische Verhalten Wagners damals nicht als „bagatell" erkannt werden. Selbst Koch, der wahrlich ein „Wagnerianer" ist, urteilt: „Man kann es dem sächsischen Ministerium nicht verdenken, wenn es diesen offenen Aufruf zum Umsturz*) von seiten eines königlichen Kapellmeisters, dessen Grösse damals doch nur ganz wenige ahnten, im höchsten Grade unstatthaft fand." — Von jener metaphysischen Grundanschauung der Lebensvorgänge ist nun nicht nur die Vorrede sondern Schjelderups ganzes Buch bestimmt. Natürlich vor allem in der Darstellung der angeblichen Not Wagners und der Kämpfe die er zu bestehen hatte; so ist etwa die Darstellung der Münchner Zeit nicht minder als die der Dresdner völlig frei vom geringsten Verständnis für die gegnerischen Motive; man würde ohne Voraussetzung jener Grunddenkweise kaum verstehen können, wie ein selbständiger Mann sich so sehr eignen Urteils begeben, sich so rückhaltlos der gröbsten Ungerechtigkeit schuldig machen konnte**); nach alledem versteht man, dass ihm Wagners Leben wie ein wunderbarer „Roman" vorkommt, wie ein „Märchen", da er selbst den Anblick der Tatsachen in einen solchen märchenhafter Gebilde verwandelt. Die Frage ist, ob wir wünschen, dass solche Darstellungen weithin verbreitet werden. Ich persönlich beantworte sie mit einem entschiedenen Nein, wiewohl ich mir bewusst bin, dass viele Eudämonisten gegen dieses Nein stimmen würden. Amicus Wagner, magis amica veritas! Vor allem aber scheint mir die Überschätzung und die schiefe Einordnung des Künstlers und der Kunst als sozialpolitischer Faktoren gefährlich, wie sie durch solche Bücher gefördert wird. Für Andersdenkende sei noch bemerkt, dass Schj. nicht nur ausführlich und zum Teil recht reizvoll die Lebensgeschichte, sondern auch ausführlich Briefstellen, Jnhaltangaben der Werke, Zitate und ästhetisch fesselnde Beurteilungen der Musikdramen Wagners bringt. Leider ist das Buch unverantwortlich schlecht gedruckt und voll von kleineren und grösseren Fehlern. — Als ein Volksbuch bescheidnerer Art kennzeichnet sich die kleine Biographie Wagners, welche **Richard Batka** für die Sammlung „Berühmte Musiker" geschrieben hat*). Der Verf. verzichtet sowohl auf die Einbettung seines Stoffes in weiter ausgreifende geschichtliche oder kulturelle Darstellungen, wie auf die eingehende Würdigung der Werke Wagners. Dafür gibt er eine abgeschlossene Biographie, deren besonderer Reiz in ihrer trefflichen Proportionierung und ihrem wohlabgewogenen Stil liegt. Schon diese feinsinnige Schreibart, welche jedem Problem mit Sicherheit beikommt, bewahrt den Verfasser vor Ausschreitungen nach irgend einer Richtung. Bei aller Liebe und Ehrerbietung für Wagner versteht er es, geschmackvoll und massvoll zu bleiben und beweist durch die Tat, dass diese Vereinigung zweier Weisen möglich ist, an die man so selten glauben will. Das Buch ist mit viel kleinen, z. T. gänzlich verunglückten Bildern und einigen guten grösseren Bild- und Handschriftenbeigaben nach der Art unserer Zeit reichlich versehen.

Ein Bildnis des neunundsechzigjährigen Richard Wagner empfängt den Leser von **Emil Ludwigs** Versuch „Wagner oder die Entzauberten".**) Von dessen Maler, Auguste Renoir, den er einen „feinen Charmeur" nennt, sagt R. Muther: er habe der Natur ihr Geheimnis abzustehlen und festzuhalten gewusst, in einem Moment, wo die Porträtierten nicht „sassen", das Studium der feinen Affekte, die das menschliche Antlitz kolorieren, sei sein Feld gewesen. Wagner sieht auf seinem Bild verweichlicht und eigensinnig, fremdartig und geniesserisch aus, die breiten Züge lassen einen sensitiven Mund in nervöser Reizsamkeit hervortreten, und die unruhigen Augen scheinen etwas anderes, einen tieferen rastlosen und ziellosen Willen zu verbergen. Ludwig hält dieses Porträt für das beste das es gibt. Seiner eigenen Auffassung der Natur Richard Wagners steht es in der Tat besonders nahe. Er schildert in diesem Buch „gegen Wagner" den grossen Musikdramatiker als einen hauptsächlich von erotischen Leidenschaften hin und her geworfenen, vor allem auf unausgesetzte „Wirkung" bedachten Theatraliker und Komödianten, dem die „Harmonie" der grossen Künstler gefehlt und nur einmal flüchtig (in der Liebe zu Math. Wesendonk) sich offenbart habe. Er vergleicht ihn ausschweifenden Meistern des Barock, deren Wirkung nicht so dauernd sein könne wie die des

*) Den 1911 wieder genannten „Revolution"-Aufsatz in den „Volksblättern".

**) Fast zu gleicher Zeit mit Schj.s Buch erschien eine neue Auflage von Seb. Röckls ruhiger und gediegener Darstellung „Ludwig II. und Richard Wagner" (München, Beck), welche eine ziemlich sichere Grundlage zur Beurteilung der im Ganzen ja noch unaufgeklärten Münchner Vorgänge bietet.

*) R. B., „Richard Wagner". Schlesische Verlagsanstalt, Berlin. M. 5.—.

**) Verlag Felix Lehmann, Berlin.

ewig klassischen Mozart etwa. Mehr als eine „Auffassung“ vermag ich in Ludwigs Versuch nicht zu sehen; man fühlt sich durch ihn gelegentlich erinnert an Gespräche geistreicher Diplomaten oder hochadliger Kreise, wo die Dinge mit Schlagworten belegt und ein wenig medisant verschoben werden, bis ein Grund vorzuliegen scheint, der rein individuellen Abneigung gehörig Ausdruck zu geben. Wie jene, so überschätzt auch Ludwig die Beweiskraft noch so zugespitzter psychologischer Hinweise und das Gewicht noch so geistreich ersonnener Kombinationen. Hat er das, was jemand wie Koch fehlt: psychologische Intentionen und analytisches Können, so fehlt ihm doch was jener hat: die Gabe historisch zu sehen. Und überdies fehlt ihm die überlegene Ruhe, er gleicht nicht dem sachlich unparteiischen Richter sondern gelegentlich dem hämischen Advokaten. Dies alles hindert uns natürlich nicht anzuerkennen, dass er manchen Motiven in Wagners Wesen und Werk näher kommt als ein blinder Enthusiast und dass er eine vortreffliche Materialsammlung von Zeugnissen unterschiedlicher Unzulänglichkeiten zusammengebracht hat. Vielleicht sind wir, da die musikalische Stilkritik heute noch ebenso unzulänglich ist wie die wissenschaftliche Behandlung der in Wagner beschlossenen Probleme, angewiesen auf solche Bücher, welche Vermutungen und persönliche Leidenschaften — denn solche gibt Ludwig trotz der äusserlichen Scheinkühle seiner bruchstückhaften Darlegungen — in epigrammatische Angriffe ausmünzen. Es wird gewiss auch Leser geben, welche durch Ludwig ihr innerstes Gefühl gegen Wagner bestätigt fühlen und an seiner schwer durchschaubaren, technisch geschickt verdeckten Einseitigkeit und psychologischen Überspitztheit Freude haben; es wird sogar solche geben, welche sie von vornherein der herrschenden und an solchen Büchern mitschuldigen, gehaltlosen Verhimmelung vorziehen; letztlich und endlich wird man aber wohl froh sein müssen, wenn wir endlich über die individuellen Reaktionen und halbernsten Versuche zu wahrhaft in Methode und Geist wissenschaftlicher Untersuchung vordringen werden.

Dass die Einwände der Empfindung gegen Wagner, wie sie Ludwig psychographisch formt, nicht gerade neu sind, weiss, wer immer das heutige Leben aufmerksam verfolgt. Der Dichter Friedrich Huch, an Grazie des Geistes Emil Ludwig um Vieles überlegen, hat schon vor einigen Jahren ähnliches ausgesprochen (in seinem Roman „Enzio“); heute weisen wir musikalisch Interessierte hin auf seine liebenswürdig satirischen Komödien „Tristan und Isolde, Lohengrin, Holländer“*). Er nennt sie grotesk, wodurch der Gedanke an eine Plumpheit vielleicht erweckt werden könnte, welche diesen feinfühlig gezeichneten Gebilden völlig fern ist. Durch eine leise Verschiebung in der Szenenbildung und gelegentliche Randbemerkungen der Figuren, in denen sie selbst den theatralischen Sinn ihres Auftretens glossieren, erreicht es der Dichter, dass die effektvollen Kombinationen in den Wagnerschen Libretti dem Kenner plötzlich ebenso zurechtgerückt und zweckdienlich-theaterkundig aufgebaut vorkommen, wie sie das natürliche Gefühl oft verwirrten. Durch diese satirische Technik wird auf manche sehr tief liegende Schwäche in Wagners Schaffen hingedeutet; doch kommt es nie zu plumpen Angriffen, im Verlauf der Komödien steigert sich vielmehr der auf Wechseleffekte angelegte Dialog und die willkürliche Handlung jedesmal zu den tollsten Endszenen, in denen fern aller Erinnerung an die tragischen Vorbilder ein lustiges und geistig sehr bewegliches Temperament ausbricht. So sind die kleinen, überaus reizvollen Kabinettstücke, welche wegen der mannigfaltigen „tieferen Bedeutungen“ nicht immer ganz leicht verstanden werden, nicht nur Zeugnisse der Gefühlsreaktion gegen die überlange Periode der Vergötterung Richard Wagners, sondern auch dichterische Feinarbeit, die man mit sonderlichem Genusse lesen kann. Knüpft Huch hier im Wesentlichen an die dichterische Arbeit Wagners an, die er durchschaut und ironisiert, so hat eine neuerliche Untersuchung diese selbst zum Thema. Erich von Schrenck behandelt „Richard Wagner als Dichter“*). Gewiss gehört der solchergestalt aufgestellte Komplex von Fragen zu den wichtigsten, die sich überhaupt an Wagners Werk knüpfen; der Verfasser scheint sich aber der theoretischen Schwierigkeiten dabei doch nicht völlig bewusst zu sein, wenn er beginnt: „Ein Dichter erschliesst sich nicht dem zergliedernden Verstande“. Diese bängliche Weise wirkt als Leitmotiv nicht erfreulich und stimmt die Erwartungen herab. Die Angst vor dem „kalten“ oder „zergliedernden“ Verstand, der den kostbaren Kunstwerken wehtun könne, trifft man jetzt oft; sie ist aber allzu oft verbunden mit einer liebevollen Schwäche und begrifflichen Fahrlässigkeit, wodurch das Niveau gerade der musiktheoretischen Literatur herabgedrückt wird. Schrenck hat neben wertvolleren auch einige solche Familienblattpartien in seinem Werkchen. Was er z. B. über die Charakterisierkunst Wagners sagt, erhebt sich nicht über durchschnittliche Schulmässigkeit. Dass Wagner heroische und typische Gestalten bevorzugt und nicht naturalistisch kritisiert werden kann, bedurfte wohl nicht der Ausführung; hingegen hätte man über die Mittel der Charakteristik Aufschluss erwarten können; und diesen zu geben, hätte Verf. auch seinen Grundsatz anwenden müssen, den er selbst ständig durchbricht: den Dichter nicht ohne Berücksichtigung der Musik verstehen zu wollen. Aber diese noch lange nicht „letzte“ Tiefe des Themas entgeht dem Verf. völlig. Dass Schrenck die alte dürftige Rede gegen die „Längen“ im 2. Tristanakt wiederholt, sogar in dem vom „Aufbau“ der Werke handelnden Teil, muss ebenfalls skeptisch stimmen. Welch überlebten, rein äusserlichen Begriff von Aufbau, worin weder die sinfonisch-musikalische noch die psychologische Notwendigkeit des dramatischen Gedichts begriffen ist, verraten solche Bemerkungen. Groteske Sätze wie dieser: „Das Altertum hatte nicht das Innere sondern das Äussere betrachtet“ bestätigen endlich, wie wenig vom Gehalt der Begriffe „Inneres“ und „Äusseres“ vom Verfasser in Wahrheit erfühlt wurde. Ein letztes Beispiel: Als eine „grosse psychologische Frage“ im Tristan betrachtet Schr. diese: warum Tristan nicht zwischen dem 1. und 2. Akt „in zwölfter Stunde“ ritterlich offen seine Liebe zu Isolde eingesteht. Schrenck macht sich über diese tiefsinnige Frage ganz seelische Theorien zurecht uud sieht anscheinend nicht, dass eben sonst das Drama zu Ende wäre, dass Wagner sowohl von seinem Erleben wie von seinem Vorbild her gar nicht auf den Gedanken kommen konnte, sein Drama nach dem ersten Akt zwecks moralischer Korrektur der Überlieferung abzubrechen. Nur ein naiver Dilettantismus müht sich mit solchen Querfragen, mit denen man die grössten Werke der Welt von „Ödipus“ bis zu „Herodes und Mariamne“ scheinbar angreifen kann, ohne ihnen damit auch nur nahe zu kommen. Bestimmt

*) Erschienen in Martin Mörikes Verlag, München.

*) Verlag C. H. Beck, München 1913.

sich so die allgemeine und wissenschaftliche Höhe der vorliegenden Untersuchung, so lässt sich anderseits nicht verkennen, dass sie ihre ausgesprochenen Vorzüge hat, wenn man auf Folgerichtigkeit und Klarheit einmal verzichtet. In der Schilderung und Beurteilung einiger Seiten der Wagnerschen Werke, vor allem der Sprache und einzelnen Gestalten, etwa auch der „Romantik" in Wagners Schaffen zeigt sich ein belesener, feinfühliger und nach manchen Seiten hin regsam-anregender Liebhabergeist, dessen stets bescheidne und doch selbständige Sprache erfreuen mag. Zur ersten Einführung Unerfahrener in Wagners Welt empfiehlt sich jedenfalls das kleine Buch noch eher als die schwülstigen üblichen Leitfäden.

Von den hier genannten werden zwei Bücher am stärksten das Interesse weiterer Kreise erwecken: Julius Kapps „Richard Wagner und die Frauen. eine erotische Biographie"*) und Hans Bélarts „Richard Wagners Liebestragödie mit Mathilde Wesendonk"**). Sie befassen sich wie ersichtlich mit einer Seite von Wagners Leben, die man häufig als „privat" und sogar als indifferent für die Öffentlichkeit hinstellt. Diese Anschauung lässt sich indessen mit guten Gründen anfechten. Wagners Lebenswerk war von Anfang bis zu Ende so durch und durch von seinem allerpersönlichsten Erlebnis abhängig und bestimmt, dass eine wissenschaftliche und tiefer zielende Forschung kaum umhin kann, soweit die vorhandenen Mittel es gestatten, diese Erlebnisse in den Kreis der Betrachtung zu ziehen. Dies ist gewiss unendlich schwierig, da es selten vereinigte Fähigkeiten vom Forscher erfordert, aber darum kann grundsätzlich nicht darauf verzichtet werden. Was von Erlebnissen der Nachwelt verborgen bleiben sollte, konnte nur von Wagner selbst durch die Tat festgesetzt werden.

Im Mittelpunkt des Lebens haben aber fast unausgesetzt nach Wagners Art Beziehungen zu Frauen gestanden, und es ist aus diesem Grunde unerlässlich, sich mit deren Aufhellung zu befassen, möge man auch noch so sehr bedauern, dass dies oft unter den Augen Hunderter von Unberufenen und durch Verfasser geschieht, welche der nötigen Forschereigenschaften entbehren. Gehört doch zur Behandlung derartiger Lebenserscheinungen nicht nur der bis zum Überdruss geforderte „Takt", der nur allzu oft groteske Stilwindungen und endlose Wirnisse stiftet, sondern vor allem eine ausgebreitete wissenschaftliche Kenntnis psychophysiologischer Tatsachen und die Tätigkeit, in deren Darstellung sprachlichen Reichtum zu entfalten. Beides wird heute gemeinhin vernachlässigt.

So genügt m. E. etwa Kapps derbe Erzählung nicht diesen Anforderungen; er trägt plump und ein wenig nach Art ungenierter Herrenunterhaltungen vor, wie sie den feinsten Formen seelischer Erlebnisse niemals gerecht werden können. Dass er über Wagners Liebe zu Mathilde Wesendonk, über Minna Wagner und einige andere „Frauenfragen" aus Wagners Dasein neues „Material" veröffentlicht, gibt seinem Buche einen eigenen Wert. Seine Meinung, dass Wagners einzige ganz tiefe und grosse Liebe während der Züricher Tage erlebt worden sei, teilt sowohl der Schreiber dieser Zeilen wie Emil Ludwig wie auch Bélart. An dieser Tatsache dürfte kaum etwas zu leugnen sein.

Mitschuldig an gewissen Härten und auffällig einseitigen Betonungen in Büchern wie demjenigen Kapps ist natürlich die von Bayreuth her geleitete, bedauerlich ungeschickte und für wissenschaftlich Denkende unerträgliche Politik der Verschleierung und Verschweigung. Das Spiel mit der Mehrdeutigkeit des Wortes „rein", die zusatzlose Veröffentlichung der unbegreiflich unwahrhaftigen Selbstbiographie Wagners, die unwissenschaftliche und lückenhafte Herausgabe der Briefe, alles dies in Verbindung mit der würdelosen Art, das Leben und Wesen Wagners zu verherrlichen — diese Tatsachen werden immer wieder Kämpfer auf den Plan rufen wie Kapp, dessen einführendes Kapitel heisst: „Familienobjekt oder Allgemeingut", und Bélart, dessen Vorrede mit der Behauptung endet, dass „die Wahrheit auf jeden Fall an den Tag kommen muss". Und wer wollte schliesslich diesen Männern unterstellen, dass es ihnen nicht allein auf die Wahrheit sondern vorab auf Sensation irgend einer Art angekommen sei. Dagegen lässt auch Bélarts Mitteilungen über die Züricher „Liebestragödie" so manche Wünsche offen. In ihr vollzog sich eins jener grossen unbegreiflichen Wunder der seelischen Natur des Menschen, welche nur durch das Wesen des Genies ihre eigene Form erhalten und in der Geschichte nur gleich selten leuchtenden Gestirnen auftauchen, die im Himmelsraum ineinander stürzen; es vollzog sich, indem es aus verschütteten Tiefen von Richard Wagners Innerem eine höchste und reinste Daseinsmöglichkeit heraufftrieb; und ihr gesellte sich zugleich belebend die ewig bestehende, schöpferische Vollendung. Von diesen Dingen weiss Bélart nichts zu sagen; er referiert, führt an, untersucht und erschliesst als Endergebnis die Behauptung, dass von Wagner und Frau Wesendonk Ehebruch begangen worden sei. Dies macht auf Verf. ersichtlich einen besonderen Eindruck. Da das Buch neben dem unmittelbar wichtigen Material auch die Vorgeschichte der Züricher Tage, auch die fernere Entwicklung der Beteiligten und das gesamte Milieu behandelt — übrigens trotz der aufgewandten Mühe alles etwas grobstilig und unordentlich —, muss es für den künftigen Wagnerforscher als gute Vorarbeit genannt werden.

Je öfter man sich in eine um grosse künstlerische Taten und Persönlichkeiten gruppierte Literatur vertieft, umso entmutigender ist wohl der Gesamteindruck den man davon empfängt; mit all ihrer beispiellosen Anstrengung hat es die heutige Wissenschaft nicht nur fast nie zu wirklichen literarischen Leistungen in dieser Richtung, sondern noch nicht einmal zur Ausbildung und Anerkennung fruchtbarer Grundsätze dafür gebracht. Nicht dass wir eigentlich nur Vorarbeiten, Hilfeleistungen, halb- und viertelrichtige Anregungen zu lesen bekommen ist das Schlimmste, sondern dass diese fast allgemein trotz ihrer dilettantischen Haltung schon für Lösungen der fraglichen Kulturaufgaben genommen werden. Denn dass es sich um Kulturaufgaben handelt, erscheint mir allerdings unbezweifelbar. Nur angesichts der fragwürdigen Produkte unserer Tage ist die unmutige Frage so mancher Schaffender zu verstehen, „wozu" denn eigentlich auch noch „über die Kunst geschrieben "werden müsse. Wer dem Organismus der Kulturvermittlung und Volkserzielung einmal ernstlich nachgedacht hat, weiss, welchem furchtbaren Geschick wir sonst entgegengingen, aber auch wie unendlich fern wir noch von wahrhaft furchtbaren Leistungen für diese beiden sind.

W. Sch.

Nicht gerade zur neuesten, aber doch noch zur neueren Wagnerliteratur ist eine Schrift zu rechnen, die 1906 bei Gebrüder Reinecke in Leipzig herausgekommen ist und den merkwürdigen Titel führt: „Mutter Brünnhilde,

*) Verl. Schuster und Löffler, Berlin 262 S. geb. M. 4.—.
**) Verl. C. Reissner, Dresden. 176 S. geb. M. 3.—.

zwei neue Szenen zur Götterdämmerung, entdeckt und bühnentechnisch erläutert von Moritz Wirth". Der Verfasser, der sich mit einer Anzahl im Titel z. T. seltsam anmutender, immer aber durch neue Ausblicke fesselnder Schriften und Aufsätze einen Namen als Wagnerforscher gemacht hat, ist den Lesern der Neuen Zeitschrift für Musik, den älteren wie den neueren, kein Unbekannter. Seinen in diesen Blättern letzthin erschienenen Aufsätzen, die, ob sie auch manchen zum Widerspruch gereizt haben mögen, doch stets von grossem Scharfsinn zeugten, ist die „Mutter Brünnhilde" durchaus wesensverwandt. Wie er dort verschiedene Szenen aus den Partituren des Ringes heraus „entdeckt" hat, so handelt es sich auch hier um zwei unbekannte Szenen in der Götterdämmerung.

Vier „mikroskopische Fragezeichen", wie Wirth sich ausdrückt, sind es zunächst, die der Lösung harren:

„Brünnhildes Wort, dass sie dem Siegfried, nur gönnen, nicht geben mehr' könne;

das seltsame Missverhältnis der letzten szenischen Bemerkung des Vorspiels zu der dazu gehörigen Musik;

das papierkorbartige Durcheinander der Motive des 2. Teiles des Zwischenspieles des 1. Aufzuges der Götterdämmerung [welch ein Rattenkönig von Genitiven!];

der Grund, aus dem Brünnhilde der Waltraute den Ring verweigert."

Die Klärung dieser fraglichen Stellen führt diesmal für Moritz Wirth die „Entdeckung" gleich zweier Szenen herbei. Seine hauptsächlichste Methode ist die alte, an ihm gewohnte: Er nimmt an irgend einem Ausdruck im Texte, an irgend einer musikalischen Stelle, die ihm noch nicht genügend geklärt zu sein scheint, Anstoss und sucht ihr in erster Linie von der musikalischen Seite aus beizukommen.

Es würde hier zu weit führen und zu viel Raum beanspruchen, wollte ich auch die Lösung obiger Rätsel ausführlich und erschöpfend geben. Der Leser sei da auf das Buch selbst verwiesen. Doch seien wenigstens die wichtigsten Anhaltspunkte gegeben. Die Hauptfrage des ganzen Buches handelt, wie der Titel erraten lässt, von der Mutterschaft Brünnhildes.*) Und da ergibt sich als erste neu entdeckte Szene eine vollständig andere Auffassung des Abschieds Siegfrieds von Brünnhilde am Ende des Vorspiels der Götterdämmerung. Hier soll es nach Moritz Wirth sein, wo sich Brünnhilde, kurz nachdem Siegfried davon ist, ihrer Mutterschaft gewiss werde. Die Erklärung der Szene ist also, wie auch die der andern, motivisch-analytischer Art; sie bildet die Lösung für das zweite oben angeführte „mikroskopische Fragezeichen", gibt aber auch die Triebfeder für alle weiteren Untersuchungen ab und damit zugleich für die Entdeckung der zweiten Szene, die das dritte „mikroskopische Fragezeichen" betrifft, also den zweiten Teil des Zwischenspiels im ersten Aufzug.

Im Anschluss an seine Entdeckungen bietet der Verfasser schon während der Erklärungen oft von Takt zu Takt szenische Anweisungen und Winke; ein Anhang gewährt noch Ausführliches über die Dekorationen, und die beiden Schlusskapitel bringen „Verzahnungen: Einwendungen, Folgerungen, Erprobungen" und „Letzte Fragen".

*) Dem Buche ist ein ärztliches Gutachten von Sanitätsrat Dr. Korman, Arzt und Geburtshelfer in Leipzig, beigegeben.

Wer von der „Mutter Brünnhilde" durch diese Zeilen zum erstenmal hören wird, mag berechtigte Zweifel an der Aufrichtigkeit des Verfassers hegen. Auch der Schreiber dieser Zeilen glaubte nach den ersten flüchtigen Einblicken, das Buch nur von der humoristischen Seite nehmen zu müssen; doch muss er gestehen, dass Vertiefung und Nachprüfung der Musik diese Ansicht wesentlich änderte. Er darf seine Meinung nach der ersten Durcharbeitung der Schrift in kurzen Worten dahin festlegen: Dass der Verfasser im grossen Ganzen damit im Recht sein wird, die Auffassung Brünnhildes nach der angedeuteten Seite hin vertiefen zu wollen, dass aber seine motivisch-analytische Ausdeutung manchmal nahe an Ausdeutelung grenzt. Immerhin — der Regisseur, der Dirigent Wagnerscher Musikdramen, wie die Darstellerin der Brünnhilde selbst wird sich mit dem Buche auseinandersetzen müssen, wie es auch für den vorurteilslosen Wagnerfreund überhaupt viel des Fesselnden bieten wird. —n—



R. Wagner und seine altdeutschen Stoffe

Von Prof. Dr. **Georg Holz**

Wagners Bedeutung als Operndichter liegt nicht nur in der Kunst seiner Komposition begründet, sondern auch darin, dass er sich seine Texte selbst geschaffen und dabei planmässig der Wiedererweckung deutschen Altertums die Wege gebahnt hat; man darf wohl behaupten, daß er es gewesen ist, der in breiteren Schichten ein Interesse für die Vergangenheit deutschen Geisteslebens angeregt hat. Freilich — zwischen dem Beginne seiner dahin zielenden Tätigkeit und ihrem eindringlichen Wirken auf unser Volk ist soviel Zeit verflossen, dass so manches, was Wagner in Anschluss an den zu seiner Zeit erreichten Stand der Kenntnis gedichtet hat, in dem Augenblicke, da es zur Wirkung gelangte, von der rasch weiter blühenden, weil noch jungen germanistischen Wissenschaft bereits überholt war, so dass sich bei seinen nicht fachgemäss geschulten Hörern nur ein Zerrbild dessen entwickeln konnte, was in unserer Vorzeit gewesen war.

Man wird freilich Wagner als Dichter das Recht zugestehen müssen, mit seinen Stoffen so selbständig zu schalten, wie es ihm beliebt, und wie ihn der Geist treibt, und somit könnte es gegenstandslos erscheinen, diesem Teile seines Schaffens mit andrer Kritik zu nahen als solcher, wie sie sich jede dichterische Tätigkeit gefallen lassen muss; allein die Meinung, dass er in seiner Gestaltung altdeutscher Stoffe nicht nur als freier Dichter, sondern auch als die Wahrheit schauender Gelehrter zu gelten habe, ist doch so weit verbreitet, dass sie ein Entgegentreten verdient.

Als Wagner sich Anfang der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts mit dem dichterischen Nachlass altdeutscher Vergangenheit zu befassen begann, trug die ganze germanistische Wissenschaft den Stempel Jakob Grimms, eines Mannes, dessen überaus rege Phantasie ihn ebensosehr befähigte, alles, was er fand, geistig zu beleben und im Ganzen grundlegend darzustellen, wie sie ihn im Einzelnen recht häufig über das erreichbare Ziel hinausschiessen liess. So ist es möglich geworden, dass zwar die germanistische Wissenschaft durchaus auf Jakob Grimms Schultern steht, dass aber von den Einzelheiten seiner Aufstellungen heute nur noch wenige aufrecht erhalten werden können. Soweit Wagner nun Grimm'sche Auffassungen als gegeben hinnahm, ist er natürlich oft auf falsche Bahnen geraten.

Am wenigsten ist dies der Fall in den kleineren, für nur einen Abend bestimmten Bühnenwerken; hier liess schon die Notwendigkeit, den gewählten Stoff in kurzer Zeit vor kritischen Zuhörern geschlossen abzurollen, allzu verwickelten Aufbau nicht zu, zwang vielmehr nicht selten zu Vereinfachung der zu Grunde liegenden Überlieferung und liess gerade in dieser Beziehung Wagners dichterische Begabung in hellem Lichte erstrahlen.

In der Oper „Tannhäuser" vereinigte Wagner die für unsern Geschmack recht öde alte literarhistorische Dichtung vom Sängerkrieg auf der Wartburg mit der Sage von dem der Venus verfallenen Minnesinger Tannhäuser, indem er diesen an die Stelle Heinrichs von Ofterdingen treten liess, der im alten Gedichte als ein recht nichtssagender Gegner der literarischen Grössen auftritt, um von ihnen überwunden zu werden; dadurch ist es Wagner gelungen, dem Sängerstreite einen wirklichen Inhalt zu geben. Dieser glückliche Griff zeigt den echten Dichter und rechtfertigt die willkürliche Vereinigung zweier ursprünglich von einander unabhängiger Stoffe vollständig.

Einfacher ist sein Verhältnis zur Quelle in seiner nächsten Dichtung „Lohengrin"; hier ist lediglich der alte Stoff durch Einführung von Gegenspielern, die der Handlung den nötigen Fortgang geben, in dichterischer Weise bühnenwirksam gemacht.

Schwieriger war Wagners Aufgabe in zweien seiner späteren Werke, „Tristan und Isolde" und „Parsifal"; die hier zu Grunde liegenden alten Dichtungen boten eine solche Stoffmasse dar, dass Abschneiden alles Überflüssigen und Herauskrystallisieren des Grundgedankens die Hauptsache war. Im „Tristan" ist das besonders gut gelungen (nur stört hier die wenig schöne Sprache oft den Genuss des Lesers), weniger im „Parsifal", in dem sich Wagner veranlasst gesehen hat, die alte Erzählung nicht nur dramatisch zuzuspitzen, sondern auch stark umzudichten (die Gestalt der Kundry ist der Überlieferung durchaus nicht gemäss). Übrigens darf nicht unerwähnt bleiben, dass beide Dichtungen zwar auf deutschen Werken der Zeit um 1200 beruhen, diese aber Nachbildungen französischer, ursprünglich sogar keltischer Erzählungen sind; die Stoffe sind somit fremdes Gewächs und zeigen in ihrem Kern durchaus undeutsches Wesen.

Anders liegt die Sache bei Wagners grösstem Werk dem „Ring des Nibelungen"; hier ruht er durchweg auf deutschem oder wenigstens germanischem Boden; hier aber hat er auch durch die Gewalt des Stoffes sich zu ausführlicher Gestaltung (statt zu künstlerischer Kürzung) verleiten lassen und ist so gerade bei dem deutschesten seiner Werke in Künsteleien und Konstruktionen geraten, die ihn vom Erkennen seines wirklichen Wesens weit abgeführt haben. Freilich dient ihm die wissenschaftliche Anschauung der Zeit, in der er wirkte, zu grosser Entlastung.

Bald nach dem „Lohengrin" dichtete er, noch in Dresden, im Herbste 1848, „Siegfrieds Tod". Als er im Mai 1849 die sächsische Hauptstadt hatte verlassen müssen, nahm er seinen Aufenthalt in Zürich, wo Ludwig Ettmüller als Germanist wirkte; dessen Auffassung des deutschen Altertums dürfte Wagners weitere Arbeiten am „Ring" nicht unbeträchtlich beeinflusst haben. Nachdem sich Wagner eine Zeit lang ergebnislos mit der Wielandsage beschäftigt hatte, wandte er sich 1851 wieder den Nibelungen zu: da das epische Element in „Siegfrieds Tod" zu breiten Raum einzunehmen schien, gestaltete er die Vorgeschichte in dem besonderen Drama „Der junge Siegfried" aus, sah sich aber genötigt, dem ihm unter den Händen wachsenden Stoff noch weitere zwei Dramen vorauszuschicken: die „Walküre", im Sommer 1852, und „Rheingold", im Herbste desselben Jahres vollendet. Dabei war begreiflicher Weise der ursprüngliche Plan völlig gesprengt und eine Umarbeitung der beiden Siegfriedsdramen nötig geworden; durch sie wurde „Siegfrieds Tod" mit dem Schicksale der Götter verknüpft und zur „Götterdämmerung" umgestaltet. Im Jahre 1853 konnte nun der ganze „Ring des Nibelungen" im Druck erscheinen. Nun erst nahm Wagner die musikalische Komposition seines Werkes in Angriff und vollendete sie, nach mannigfachen Unterbrechungen, erst im Jahre 1874. Schon dieser Werdegang seines Hauptwerkes rechtfertigt es, dasselbe einmal nur als literarisches, nicht als musikalisches Erzeugnis zu fassen.

Die im „Ring" behandelte Sage ist aus dem deutschen Altertum auf uns gekommen in zwei selbständigen Bearbeitungen, einer deutschen (im Nibelungenliede) und einer nordischen (in den Liedern der sogenannten Edda); in beiden besteht sie aus zwei Hauptteilen, der Geschichte Siegfrieds und der Geschichte vom Untergang der Burgunden durch die Hunnen (im Grunde ein historisches Ereignis des Jahres 437). Während nun die beiden Hauptteile im Norden nur äusserlich durch Wiedergabe derselben Personen verknüpft sind, folgt in Deutschland der zweite Teil mit innerer Notwendigkeit aus dem ersten, d. h. die deutsche Fassung ist die jüngere, denn niemand wird zwei innerlich verbundene Teile auseinander reissen, wohl aber ein Dichter zwei lose verbundene inniger vereinen. In der nordischen Fassung treten im ersten Teile, den Schicksalen Siegfrieds, nordische Götter öfter handelnd auf, im allgemeinen wie es Göttern ziemt: unbegreiflich und unerforschlich; ihr Eingreifen ist nichts als poetischer oder religiöser Ausdruck für menschlichen Schicksalswandel.

Der germanische Norden besass vor seiner Christianisierung um 1000 einen reich ausgestalteten Götterhimmel mit eigenartig hippokratischen Zügen, die das Gefühl der Nordleute zum Ausdruck bringen, dass ihre heimische Weise demnächst der höheren Kultur des Südens werde weichen müssen. Dieser Götterhimmel beruht nun im Kern auf einigen Göttergestalten, die allen Germanen seit alters bekannt waren (Wodan, Donner und einige andere), ist aber erst durch antike und christliche Elemente in der Zeit der Wikingerzüge zu seinem Reichtum an Gestalten und Gedanken gekommen. Es ist nun einer der Grundfehler der beginnenden Germanistik gewesen, dass sie diese nordische Mythologie ohne weiteres als gemeingermanisch, also auch als deutsch betrachtet hat; dieser Anschauung ist Wagner zum Opfer gefallen. Er hat aber noch willkürlicher den alten Stoff geändert: den alten zweiten Teil der Sage, den burgundischen Heldenkampf, hat er ganz gestrichen, obgleich gerade dieser aller Wahrscheinlichkeit nach das älteste Stück der ganzen Sage ist (es war eben den alten Dichtern gegangen, wie Wagner selbst: der Stoff, den sie behandelten, wuchs unter ihren Händen, weil er immer mehr Vorgeschichte zu seinem Verständnis bedurfte); es ist ein im Kerne historisches Stück, während der erste Teil wegen des Hereinspielens der Götter für „mythisch", d. h. unhistorisch und religiösen Charakters angesehen wurde. Wagner ist dieser, heute längst überwundenen, Anschauung so sehr gefolgt, dass er nicht nur den historischen zweiten Teil gestrichen, sondern in den beibehaltenen ersten die ganze junge Göttergeschichte hineingearbeitet hat; er ist in der Richtung der

jüngsten nordischen Bearbeiter der alten Sage noch über diese hinausgegangen, statt auf ihren Spuren rückwärts schreitend den Ausgangs- und Kernpunkt des Stoffes zu suchen.

Wagner war als Dichter zu solcher Selbstherrlichkeit befugt; durch seine Musik hat er das Interesse breiter Schichten für deutsches Altertum erweckt, und dafür wird ihm jeder Deutschfühlende Dank wissen; aber auf die Gefahr, die darin liegt, dass naive Gemüter die Form, die er den alten Stoffen gibt, für die alte echte halten, muss doch bei aller Ehrfurcht vor seinem Genius aufmerksam gemacht werden.



Briefe aus Wagners Pariser Leidenszeit

Eine Reihe zum Teil ungedruckter Briefe Richard Wagners aus seiner Pariser Leidenszeit, die zu den wertvollsten in der letzten Zeit ans Tageslicht gekommenen Wagner-Dokumenten gehören, fand sich im Nachlasse des Wagnersammlers Alfred Bovet. Es handelt sich um fünf Briefe Wagners an die Familie Klindworth in Brüssel, welche die verzweifelte Lage Wagners während seines erneuten Aufenthaltes in Paris widerspiegeln und über deren Höhepunkt, die berühmte Niederlage des „Tannhäuser“ am 13. und 18. März 1861, berichten. Der erste, noch nicht gedruckte Brief mit dem Datum des 31. März 1860 ist an den Staatsrat Klindworth in Brüssel gerichtet und offenbart die Stimmung, in der sich Wagner nach den missglückten Brüsseler Konzerten befand.

„Was Sie mir so schnell wurden, können Sie nur ermessen, wenn Sie meiner Versicherung glauben, dass ich von jeher ein elend armes Leben führe. Das Unsympathische ist immer nur mit Schmerz in mein Leben getreten, um mit Kampf daraus zu scheiden.“ Wagner dankt dann für das ihm übergebene Andenken und klagt über das schlechte Wetter. „Sonnenschein und milde Luft machen immer einen erträglichen Menschen aus mir . . . und wie viel Sonnenschein bedürfte es jetzt. Denn wohl ist mir wahrlich bei meinen Pariser Aussichten nicht: ich habe keinen Glauben und keine Liebe zu der Sache . . . dass ich von kulturhistorischer Wichtigkeit hier werden kann, reizt mich nicht, wir Künstler sind nun einmal so gemacht, dass wir wirken, ohne es zu wollen, und der Welt am meisten geben, wo wir am wenigsten an sie denken, sondern nur unsere innere Not zu stillen suchen . . . am liebsten wollte ich einen hellen Sonnenblick nach Deutschland, denn nur dort kann ich meine eigentliche Not stillen, und das ist und bleibt nun einmal für dies mein Leben einzig durch das Klarwerden meiner letzten Werke möglich.“ Er bedauert, nicht länger in Brüssel geblieben zu sein, „nur tröstet mich das alte Lied, und wer es so recht kennt, wie ich — nämlich auch die rechte Melodie dazu — der begreift nicht, wie das Leben zu etwas anderem da sein soll, als eben dahinter zu kommen, dass es „der Güter höchstes nicht“ ist.“

In dem zweiten und dritten Brief, die beide früher schon gedruckt wurden, schildert Wagner der Adressatin, Frau Agnes Street de Klindworth, das ganze Elend seiner Pariser Lage. Er macht seinem gequälten Herzen in ergreifenden Sätzen Luft; er schreibt, „dass ich nicht dazu komme, wieder mich meiner Kunst zu widmen, noch ihrer irgend zu gedenken: nicht einen Ton zu hören, noch zu denken: selbst um die Vorbereitungen zur hiesigen Aufführung des Tannhäuser kann ich mich nicht kümmern . . . Nichts höre ich, nichts erfahre ich, als Gedankenlosigkeit, Stumpfheit, Fehlschlagen (des) Nützlichen, Abgesperrtsein, Achselzucken! Ich sorge, laufe und versuche, von Tag zu Tag einen Zustand hinzuhalten, der mir von Tag zu Tag unerträglicher wird . . . Für jetzt bin ich nur Bitterkeit und kann Ihnen kaum in die Augen sehen.“ Er schliesst dann: „Ach dürfte ich für immer verstummen. Mein einziger Freund ist der Schlaf: flieht der mich, so ist die Hölle da.“

Der vierte Brief ist noch ungedruckt. Wagner dankt für eine Besorgung und kommt dann auf die Tannhäuser-Aufführung zu sprechen: „Am 25. d. M. wird wohl der Tannhäuser zur Aufführung kommen, ich rechne auf eine ungewöhnlich schöne Vorstellung. Dennoch erfüllt mich meine Zukunft mit Trauer; für meine neuen Werke ersehe ich nirgends in Deutschland noch den Geburtsherd. Ich habe sehr düstere Vorstellungen, und ich glaube immer, es wird bei mir einmal zu einem Entschluss der vollsten Resignation kommen.“

Der letzte Brief, ohne Ort und Datum, wahrscheinlich vom 17. März 1861, berichtet dann über den Erfolg der angezeigten Tannhäuser-Aufführung: „Beruhigen Sie sich einigermassen! In bezug auf mich lieben die Zeitungen immer nur das Nachteilige zu berichten . . . Die erste Aufführung war eine Schlacht, in der ich aber das Feld behauptete und Sie könnten mir guten Mut machen, wenn ich meines Tenoristen sicher wäre und das Ministerium für mich hätte. In dem Hass der Gräfin Valewski gegen die Fürstin Metternich liegt meine grösste Gefahr.“ Er lehnt die Gratulation für die „Pariser Lorbeeren“ ab, da er bereits „tief betrübt darüber“ ist, dass er sich überhaupt auf ein ähnliches Unternehmen mit all seinen Konsequenzen eingelassen. „Das Tragische für mich liegt darin, dass meine gewagtesten Unternehmen zugleich zur Bestreitung der Mittel zu meinem Lebensunterhalt dienen. Hierüber herrscht unter allen meinen Freunden noch eine Blindheit, die mich mit verzweiflungsvoller Bitterkeit erfüllt . . .“

Rundschau

Oper

Berlin Dieses festliche Frühjahr in Berlin hat auch die Generalintendanz der Königl. Schauspiele nicht ruhen lassen. Sie wollte anlässlich des Regierungsjubiläums des Kaisers etwas besonderes leisten. Und das ist ihr in sechs bisher veranstalteten Festaufführungen im königlichen Opernhause auch gelungen. Wenn man von der Qualität dieser Vorstellungen aus auf das zurückblickt, was an derselben Stelle der ganze lange Winter gebracht hatte, so muss man unwillkürlich fragen: was hat die Bühnenleitung getan, um die Leistungsfähigkeit unserer Sänger solange dem Publikum zu verbergen? Was sage ich? der Sänger? Nein, noch weit mehr der Regie, des Stilgefühls, der Zusammenfassung des Inhalts. Jetzt hört man im Opernhause fast Abend für Abend eine Aufführung, die ungefähr alles übertrifft, was man seit Jahren in Berlin dort erlebt hat. So plötzlich lässt sich denn doch nicht eine Qualität schaffen. Sie muss also immer dagewesen sein, denn es wird fast alles mit den durchweg schon längere Zeit bei uns engagierten Kräften gegeben. Aber die Qualität hat offenbar geschlafen. Geschlafen unter dem Mangel eines wirklich allerersten Kapellmeisters, der das künstlerische Niveau einer Oper allein halten kann. Jetzt hat Richard Strauss seine „Ariadne“, Glucks „Orpheus“, Mozarts „Zauberflöte“, Beethovens „Fidelio“ und seinen „Rosenkavalier“ dirigiert, — dazwischen fiel eine Hugenottenaufführung, die Leo Blech leitete — und da hat man einmal wieder mit Genugtuung gemerkt, dass es nur der starke Künstlerschädel gewesen ist, der gefehlt hat. Richard Strauss hat durch seine Proben und seine vollkommene Klarheit und Sicherheit wieder ein künstlerisches Fundament gelegt. Schade nur, dass es am Ende und nicht am Anfang einer Saison gewesen ist. Es würde voraussichtlich für einige Monate gereicht haben. Zu wünschen wäre aber nun auch, dass die Intendanz durch diese Festaufführungen eingesehen hat, dass wir nichts notwendiger als einen allerersten Kapellmeister brauchen. Da Strauss im Winter nur ganz spärlich für die Oper zu haben ist, muss eben ein anderer, gleich starker Geist herbeigerufen werden. Es gibt deren einige, die gern kommen würden, sowie man ihnen nur etwas weniger Unterwürfigkeit unter das bürokratische Regime zumuten wollte.

Über die Vorstellungen selbst kann ich mich kurz fassen. Mit Ausnahme des Fidelios, der offenbar etwas unter den grossen Strapazen der Mitwirkenden (einschliesslich von Strauss) zu leiden hatte, gelang jedes Werk derartig gut, dass man willig die Kritik aufsteckte und nur noch Zuhörer und Zuschauer war. In der Ariadne konnte man wieder unsere neue jugendlich-dramatische Hafgren-Waag bewundern, deren Stimme sich in unerhörter Schnelligkeit zu einer der schönsten entwickelt hat, die man hören kann. Die Zerbinetta sang, mit einem grossen Sprung in der be-

rüchtigten Arie, Frau Andrejewa-Skilondz recht sauber. Maclennans Bacchus bestrickte durch schönen jugendlichen Stimmklang. Urkomisch waren die vier Komödianten: Hoffmann, Sommer, Mang und Henke.

Glucks „Orpheus und Eurydike" deutete Strauss zu einer wunderbar tief und erhaben wirkenden musikalischen Tragödie in grösstem Stil aus. Frau Goetzes Orpheus braucht noch immer nicht den Wettbewerb mit jüngeren Sängerinnen zu scheuen. Frl. Hempels Eurydike fiel ausserordentlich edel aus. Bei dieser Gelegenheit sah ich zum ersten Male die vor einigen Jahren vom Grafen Hülsen eingeführte Wandeldekoration, die vom Elysium zu einer Felsengrotte führt, vor der Eurydike zum zweiten Male verscheidet. Diese imposante szenische Einrichtung wird niemals den Zuschauer stören, solange sie so kunstvoll gemalt ist wie hier. Die Chöre, die Prof. Rüdel einstudiert hatte, und die alle unsichtbar gesungen wurden, wirkten erschütternd.

Dann kam der „Fidelio", den ich oben schon etwas gegen die anderen Werke der Festspiele zurückstellen musste. Er wollte nicht recht zu einem Ganzen werden. Obwohl Frau Kurz die Leonore menschlich und künstlerisch beinahe gewaltig darstellte, Lohfing ein lieber Rocco und Philipp ein drolliger Jacquino waren, störten doch Kraus (er sollte wirklich aufhören zu singen!) als Florestan und Hoffmann als ein übertreibend akzentuierender Pizzarro zu sehr das Ensemble. Auch mit der Marzelline von Frl. Engell konnte man nicht recht warm werden. Sogar der Gefangenenchor verzögerte seinen ersten Einsatz fühlbar.... Ein förmliches Gesangsfest wurden die „Hugenotten". Es mag genügen die Vertreter der Hauptrolle zu nennen: Raoul: Jadlowker! Nevers: der geniale schwedische Bariton Forsell!, und Frau Andrejewa-Skilondz als Margarete von Valois. Auch Frl. Engell (Page) und Frau Mickley-Kemp (Valentine) hielten sich sehr gut. Die ganz auf „Grosse Oper" eingestellte szenische Ausstattung unserer Hofoper war fast blendend in ihrer Üppigkeit: sozusagen Makart und A. v. Werner gemischt! Sodann folgte der „Rosenkavalier", vielleicht die grossartigste Aufführung, die unsere Oper seit langen Jahren zustande gebracht hat. Die Hempel (Marschallin), Knüpfer (Ochs), die graziöse Artôt de Padilla (Octavian), die wunderschön singende Claire Dux (Sophie) und Hoffmanns Faninal waren jede eine Kabinettsleistung. Auch alle kleineren Partien waren mit einer Sorgfalt und Durcharbeitung studiert, die die höchste Bewunderung verdienen. Strauss übertraf sich selbst und riss alles, Darsteller wie Publikum, zur Begeisterung mit fort.

H. W. Draber

Elberfeld Dem Besucher unseres Stadttheaters bot der April eine Reihe künstlerischer Genüsse. Um die Jahrhundertfeier (1813—1913) festlich zu begehen, hatte die Direktion geschickt einen Zyklus klassischer Werke ausgewählt, zu deren Einstudierung und Aufführung unsere tüchtigsten Solisten herangezogen waren. Vertreten waren Beethoven mit Fidelio, Mozart mit Don Juan, Zauberflöte, Figaros Hochzeit, Wagner mit Lohengrin, Tannhäuser, Fliegender Holländer, Meistersinger, Nicolai mit den „Lustigen Weibern von Windsor". Unter den Mitgliedern unserer Oper verdienen namentlich wegen hervorragender gesanglicher und schauspielerischer Leistungen lobende Erwähnung: der Heldenbariton Kunold, der Bassist Bader, Julia Heinrich (jugendlich dramatisch), Else Gladitsch (Opernsoubrette). Die Inszenierung war meist von Direktor Artur von Gerlach besorgt und verdient uneingeschränkte Anerkennung.

H. Oehlerking

Hannover Anfang Mai. Die kgl. Oper brachte in den letzten Monaten noch zwei Novitäten. Als Ostergabe bescherte sie uns Neitzels „Barbarina", ein Werk, dessen geschickter Eklektizismus und musikalisch feinsinniger Aufbau den Fachmann lebhaft für sie einnimmt, dessen Handlung, die eine Episode aus der Zeit Friedrichs des Grossen enthält, aber nicht in dem Masse interessierte, um einen mehr als freundlichen Achtungserfolg herbeizuführen. Anfang Mai gab es ein Singspiel von Dr. Erich Fischer, „Das heilige Käpplein", ein teils ernstes, teils derb komisches Stück, in welchem der Dichterkomponist mit entschiedenem Geschick an das deutsche Singspiel der vormozartischen Zeit anknüpft. Die meisten Nummern sind in knappster Liedform gehalten. Beide Aufführungen, unter Gilles feinsinniger Leitung stattfindend und mit unseren besten Kräften besetzt, gestalteten sich am Schluss zu lebhaften Ehrungen für die anwesenden Komponisten. Im übrigen gab es einige interessante „Ehrengastspiele" der hier seit vielen Jahren ständig einkehrenden Sigrid Arnoldson als Violetta und Regimentstochter, sowie des Wiener Tenoristen William Miller als Lohengrin und Stozling, daneben eine ganze Anzahl teils günstiger, teils unfruchtbarer Probegastspiele. Zur Wagner-Zentenarfeier hat ein Parsifal-Konzert und eine Festaufführung der „Meistertinger" stattgefunden.

L. Wuthmann

Konzerte

Berlin Zwei Festkonzerte zur Feier des Regierungs-Jubiläums des Kaisers veranstaltete die Königliche Akademie der Künste zu Berlin. Sämtliche zur Aufführung gelangten Kompositionen sind von Mitgliedern der Akademie und während der Regierungszeit des Kaisers geschaffen worden. Der erste Abend am 6. Juni im Konzertsaal der Königl. Hochschule für Musik galt Vokal-Kompositionen. Ausführende waren der Chor der Sing-Akademie und das Philharmonische Orchester unter Leitung von Professor Schumann. Philipp Scharwenka eröffnete das Konzert mit einer der Feier des Tages entsprechenden Klopstockschen Ode „An den König"; ihm folgte E. E. Taubert mit einem immer zeitgemässen „Hymnus an Amor". Die Zigeunerlieder von Brahms gemahnten an die lang vergessene Tatsache, dass auch er ein Mitglied der Akademie und noch unter der Regierung Wilhelms II. schaffend war. Zum Soloquartett verbanden sich Anna Kaempfert, Emmi Leisner, G. A. Walther (als Ersatzmann für Senius) und J. von Raatz-Brockmann. Jeder für sich stimmbegabt, setzten die Künstler ihre Kräfte etwas krampfhaft ein, was der Darbietung einen manierierten Zug gab. Professor Robert Kahn als Begleiter und Mitschaffender am Klavier lieferte den Beweis dafür, dass die Funktionen des Akkompagneurs nicht zu unbedeutend sind, um von einem Künstler wirklich hervorragend besorgt zu werden. Der Schlusschor des I. Akts aus dem Pantomimenspiel „Mirakel" von Humperdinck und Rudorffs etwas blässlicher „Gesang an die Sterne" liessen bei der Schwüle der Temperatur eine Pause nicht unerwünscht erscheinen; sie wurde von der Mehrzahl der Zuhörer zur Besichtigung des Joachim-Denkmals benützt, welches in makelloser Reinheit und Ebenmässigkeit der Formen zum Gedächtnis des Unvergesslichen in den von ihm geweihten Räumen eine lebhafte Sprache spricht. „Am Abend" aus dem Oratorium von den Tageszeiten von Friedrich E. Koch liess das erste Konzert langatmig ausklingen. Emmi Leisner und besonders von Raatz-Brockmann boten solistisch künstlerische Höhepunkte, hinter denen Chor und Orchester, Irregang an der Orgel, nicht zurück blieben.

Das zweite Festkonzert stand im Zeichen des Instrumentalen. Professor Gernsheim brachte als erster seine Tondichtung „Zu einem Drama" mit dem verstärkten Philharmonischen Orchester zu sieghafter Darstellung; seiner Komposition wie dem folgenden Konzertstück für Violine und Orchester von Max Bruch sind in diesen Blättern eingehende Besprechungen zuteil geworden; Professor Hess spielte das ihm zugeeignete Stück unter Gernsheims Leitung mit Grösse und schlichter Innigkeit, während die Gedanken mancher Zuhörer wohl zu dem greisen Schöpfer geeilt sein mögen, der in diesen Tagen einen hoffnungsvollen jungen Sohn begraben musste. R. Strauss' sinfonische Dichtung Don Juan, dessen grandiose Orchestereffekte durch die Philharmoniker unter Leitung von Professor Schumann zu eindringlicher Wirkung gelangten, Schwertertanz aus einer Oper von Phil. Rüfer und Variationen über ein lustiges Thema von Professor Schumann, charakteristisch in der Anwendung obligater Instrumente, vervollständigten das Programm dieses interessanten Abends.

K. Schurzmann

Dortmund Von den hiesigen grössern Chorvereinen erschien in der zweiten Saisonhälfte zuerst die Singakademie mit einem gemischten Programm, das ausser einer Reihe von a cappella-Chören älterer und neuerer Meister „Nänie" und die „Zigeunerlieder" von Brahms aufwies. Die Leistungen des erst vor Jahresfrist gegründeten Vereins sind noch nicht

hinlänglich ausgereift; neben dem Guten, Anerkennenswerten steht heute noch das Unzulängliche. Jedenfalls gibt sich der Dirigent Robert Schirmer alle erdenkliche Mühe, um den Verein künstlerisch zu heben. Mit reifern Leistungen trat die Musikalische Gesellschaft unter ihrem Dirigenten C. Holtschneider im dritten Vereinskonzerte, das neben vielem andern auch zwei Neuheiten „Terra tremuit“ von Fr. Gernsheim und „Märzluft“ von H. Kaun brachte, hervor. Im dritten Saisonkonzert des Musikvereins wurde nach langer Zeit wieder einmal Brahms' „Deutsches Requiem“ zu Gehör gebracht, freilich in einer Ausführung, die den vielen poetischen Schönheiten des Werkes nur teilweise gerecht wurde. Das Orchester unserer Philharmoniker spielte unter Direktion von Professor Janssen noch die dritte Sinfonie des Meisters.

Von den Konzerten der grossen Männergesangvereine interessierte besonders das des Lehrergesangvereins. Er sang an grössern Chören „Das deutsche Lied“ von E. Wendel, den Pilgerchor aus Tannhäuser, den Chor der norwegischen Matrosen aus dem Fliegenden Holländer, „Salamis“ von Max Bruch und drei schwierige a cappella-Chöre von H. Kaun, L. Thuille und K. Kaempf, alles mit beachtenswerten Können. Musikdirektor R. Laugs, der demnächst nach Berlin geht, verabschiedete sich in dem Konzert von dem zahlreichen Stammpublikum dieser Veranstaltungen. Am Charfreitage kam Bachs Matthäuspassion durch den Reinoldi-Kirchenchor unter C. Holtschneider zu einer in der Hauptsache anerkennenswerten Wiedergabe. Aus der langen Reihe der Solisten dieser Chorkonzerte seien hier diejenigen genannt, welche durch ihre Leistungen hervorragten: die Baritonisten Rich. Schmidt, H. Weissenborn und Th. Harrisson, die Tenoristen F. Scherer und H. Wormsbächer, die Sopranistin Hildegard Freiesleben-Poeschel, die Pianistin Helene Morsztyn und der Direktor der Heidelberger Liszt-Akademie O. Voss, der das Bmoll-Konzert von Tschaikowsky und die Burleske von R. Strauss mit technischer Bravour spielte.

Verschiedene wertvolle Neuheiten gelangten in den Sinfoniekonzerten unserer Philharmoniker unter Professor Hüttner an der Kronenburg zur Aufführung, u. a. die Tragische Ouvertüre von E. Boehe, eine Phantasie von J. Weismann, die Scènes de ballet von Glazunow, die Ouvertüre zu einem Drama von C. G. Pilz, die vierte Sinfonie von Fr. Stahr und das geistvolle karnevalistische Stimmungsbild „Allotria“ von K. Korich. Der Beethovenzyklus wurde mit dem 24. Sinfoniekonzert zu Ende geführt, der Brahms-Zyklus mit dem 16. Konzert begonnen. Starken Erfolg hatten die Geschwister Else und Cäcilie Satz mit ihrem vierhändigen Klavierspiel, (Cdur-Konzert von Bach und Esdur-Konzert von Mozart), ebenso Gunna Bräuning mit dem Vortrag des Beethovenschen Violinkonzerts, der hiesige Cellist Kwast mit der Wiedergabe des Dmoll-Konzerts, von J. de Swert, der Konzertmeister Hewers mit dem des Ddur-Konzerts von Paganini und der Pianist W. Eickemeyer als künstlerisch feinsinniger Interpret des Brahmsschen Dmoll-Konzerts. Tod und Verklärung und Till Eulenspiegel von R. Strauss fanden stürmischen Beifall in vorzüglicher Ausführung durch das Orchester unter Professor Hüttner.

Die beiden Kammermusik-Abende von Professor Janssen und der Lehrer des Hüttner-Konservatoriums boten viel Anregendes und Schönes: Drei Werke von Mozart (Cmoll-Fantasie), Beethoven (Sonate op. 111) und Liszt (Hmoll-Sonate), ferner verschiedene Werke des Fürsten Reuss (Clarinetten-Quartett, Klavierquartett op. 7 und Violoncello-Sonate op. 6).

In die Osterwoche fielen ein achttägiger Schulgesangkursus, die General-Versammlungen des Westfälischen Organistentages und des Direktoren-Verbandes Deutscher Musikseminare und das künstlerisch bedeutungsvolle Konzert des Berliner Kgl. Hof- und Domchores unter Professor Rüdel. —Fr.—

M.-Gladbach Das im Anfang der Saison wahrnehmbare erhöhte Interesse für die Vorgänge auf musikalischem Gebiete hielt erfreulicherweise ungeschwächt bis zum Saisonschluss an. Beifällige Aufnahme fand Gustav Mahlers erste Sinfonie (Ddur) im 4. Cäciliakonzert. Die Aufführung war als Neuheit anzusprechen, und Musikdirektor Gelbke verhalf ihr, dank der ausgezeichneten Unterstützung des auf 80 Mann verstärkten Orchesters, zu einem schönen Erfolg. Die zweite Neuheit des Abends hiess „Brigg Fair“, eine englische Rapsodie von Frederik Delius. Wohl infolge der Gleichmässigkeit in der Gesamtstimmung hinterliess diese Neuheit keinen so nachhaltigen Eindruck wie die erstgenannte. Als Gast spielte Frau Kammervirtuosin Frieda Kwast-Hodapp (Berlin) Saint-Saëns zweites Klavierkonzert (Gmoll) und als Soli Brahms' Paganini Variationen mit der ihr eigenen hinreissenden Grosszügigkeit und seelenvollen Innigkeit. In Wagners Kaisermarsch mit Schlusschor vereinigten sich Cäciliachor und der Knabenchor der Hauptpfarre unter der Leitung des Organisten Herrmann zu mächtiger Gesamtwirkung. J. S. Bachs Matthäuspassion wurde zum wirkungsvollen Schlußstein der diesjährigen Cäciliakonzerte, zumal bekannte und bewährte Gäste ihn legen halfen. So u. a. die Kammersänger Schmedes und von Raatz-Brockmann, die Kammersängerin Anna Kämpfert und Fräulein Maria Philippi. Auch in der Gestaltung der Sinfoniekonzerte zeigte Musikdirektor Gelbke eine glückliche Hand. Ein moderner Abend, der u. a. das Hexenlied von M. Schillings (Deklamator Dr. Fischer-Köln) und ein klassischer Abend, an welchem Beethoven und Mozart und als Solist Konzertmeister Benno Walter zu Wort kamen, und schliesslich ein französischer Abend, mit hiesigen und auswärtigen Solisten, kennzeichnen die Sphäre, in denen sich die Abende bewegten. Nicht unerwähnt dürfen bleiben zwei Kammermusikabende, deren erster sich betitelte: „Sonaten-Abend“, mit Fräulein Lonny Epstein (Köln) am Klavier und den Violinkünstler Fritz Rothschild (Köln). Das Kölner Gürzenich-Quartett bestritt den zweiten Kammermusikabend. —m—

Karlsbad (Böhmen) Zehn Jahre sind ins Land gezogen, seitdem die Karlsbader Philharmonie ins Leben gerufen wurde. Anfänglich glaubte man in den Karlsbader Kreisen nicht daran, dass dem philharmonischen Unternehmen ein hochgehendes Interesse entgegen gebracht werden wird. Gar bald war es aber klar, das die Einrichtung der Philharmonie ein Bedürfnis ist, dass man in allen Volksschichten der Stadt den volkserzieherischen Wert derselben erkennt und heute kann ein Karlsbader Winter ohne philharmonische Konzerte gar nicht gedacht werden. Der 1200 Personen fassende Konzertsaal erweist sich schon lange als zu klein, die zu den Konzerten herbeiströmende Menge fassen zu können; bereits beschäftigt sich die Gemeindevertretung mit der Schaffung eines grösseren Konzertraumes.

Die heurige Philharmonie war nicht gerade reich an hervorstechenden Novitäten. Es wurde wieder einmal das gute Alte hervorgezogen und Mozart, Beethoven und Bruckner — Letzterer gehört hier zu den guten, alten Bekannten — fanden glänzende Wiedergaben und herzliche Aufnahme. Von den Novitäten wären die geistreichen „Variationen über ein Originalthema“ für grosses Orchester von Edward Elgar, an erster Stelle zu nennen. Mit viel Interesse wurde Norens Violinkonzert, das Prof. Petschnikoff brillant spielte, erwartet. Obwohl das Violinkonzert von der ersten bis zur letzten Note fesselt, blieb dennoch ein tiefer gehender Eindruck aus. Von dem Russen Kalinnikow kam die Sinfonie Nr. I. zur örtlichen Erstaufführung. Das Werk ist eine ehrliche Arbeit eines guten Musiker, es ist aber in der Form und in der Durchführung recht naiv stellenweise, so dass damit eine befriedigende Gesamtwirkung nicht erzielt werden konnte. Sehr viel Beifall fand Weingartners „Lustige Ouvertüre“.

Solistisch traten auf: der famose Pianist Rosenthal, die temperamentvolle englische Geigerin Harrison, die Kammersängerin Gertrude Foerstel, die Kammersängerin Böhm van Endert und der Konzertsänger Korst.

Die philharmonischen Konzerte stehen unter der Leitung des vorzüglichen und künstlerisch immer vorwärtsstrebenden Musikdirektors Robert Manzer. M. Kaufmann

Leipzig Im Festsaal des Zoologischen Gartens gaben die Milwaukee-Sänger und der Leipziger Männerchor unter Musikdirektor G. Wohlgemuth ein gut besuchtes gemeinsames Konzert. An die ersteren den Maßstab strenger Kritik legen zu wollen, wäre verfehlt. Nicht der Gesang war der Grund gewesen, der sie vor anderthalb Jahren zusammengeführt hatte, sondern der Wunsch, eine gemeinsame Reise in die deutsche Heimat zu unternehmen. So wurde damals wohl auf eine Auswahl des Materials ebensowenig Gewicht gelegt, wie es unmöglich war, den Chor, der zumeist aus wetterfesten Männern besteht, in der kurzen Zeit noch gründlich zu schulen. Noch spielte das Schicksal den Sängern übel mit, indem der frühere Dirigent sechs Wochen vor dem Aufbruch sein Amt niederlegte und Herr Ernst Karl einspringen musste. So kam es, dass sich der Zuhörer hauptsächlich an die schlichte und echte Einfühlung der Sänger in ihre meist einfachen Chorlieder halten musste. Der Beifall war herzlich. Ein paar Gesänge, darunter das letzte der beiden wirksamen Stücke von Forster-van der Stucken (Old Black Joe und Dixie's Land), mussten sogar wiederholt werden. Nachdem den Milwaukee-Sängern der grösste Teil des Programms eingeräumt worden war, bot der

Leipziger Männerchor noch einige wertvolle Gaben, darunter zum ersten Mal den ausgezeichneten Hegarschen Preischor 1813 und den Stundenchor von Behm, und erwarb sich für alle Vorträge, die vor allem stimmlich vorzüglich herausgebracht wurden, den lauten Dank der Zuhörerschaft.

Dr. Max Unger

Osnabrück Der 2. Kammermusikabend unseres Musikvereins brachte uns durch das erstmalige Auftreten des Leipziger Gewandhausquartetts einen vorzüglichen Kunstgenuss. Die Herren Konzertmeister Wollgandt, C. Wolschke, C. Herrmann und Professor J. Klengel boten in vollendeter Weise drei hervorragende Werke aus der Blütezeit der Kammermusik: die Streichquartette D dur von Haydn op. 64 No. 5, A dur von R. Schumann op. 41 No. 3 und Cis moll von Beethoven op. 131. Saubere Intonation, richtige Abtönung des Spieles und feinsinnige Nüanzierung sind neben tadelloser Technik die Vorzüge dieser Quartettvereinigung. Den Höhepunkt des Abends bildete Beethovens grosses Quartett, das die Künstler musterhaft vorführten und damit nicht endenwollenden Beifall auslösten.

Das 4. Musikvereinskonzert fiel in die „stille Woche". Karl Hasse hatte 2 Werke aufs Programm gesetzt, die mit ihren ergreifenden Weisen geeignet waren, die rechte Stimmung für diese „Woche" zu erwecken: Bachs herrliche Solokantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" und Brahms' „Deutsches Requiem", die bei den Hörern die rechte Osterfreude, „Der Tod ist verschlungen in den Sieg", vorbereiten sollten. Als würdigen Interpreten der Kreuzstabkantate hatte man Professor Fischer (Sondershausen) gewonnen, der mit seiner klaren und kräftigen Stimme die Schönheiten des Werkes hervorzuheben verstand. Der vom Chor gesungene Schlusschoral „Komm, o Tod!" war von ergreifender Wirkung. Dass C. Hasse eifrig bemüht ist, die schönen Bach'schen Kantaten mehr und mehr zur Aufführung zu bringen, ist rühmend anzuerkennen, denn gerade in ihnen zeigen sich am wesentlichsten die Wunder Bach'scher Kunst, von der einst R. Schumann sagte, es gäbe nichts Neues, was nicht Bach schon gebracht hätte. Neben Professor Fischer wirkte im „Requiem" noch Fräulein Tempe Seng (Heidelberg) als Solistin mit. Ihr Sopran ist von ausserordentlichem Wohllaut und selbst in grosser Höhe ohne jegliche Schärfe; leider war ihre Solopartie nur klein. Die Hauptarbeit im Requiem hat Brahms dem Chor übertragen, und Karl Hasse hatte denselben so trainiert, dass er sein bestes bot. Leider treten die schlechten akustischen Verhältnisse des Konzertsaales oft hindernd in den Weg.

Noch ein 2. Konzert bot die „stille Woche", Paul Oesers Karfreitagskonzert in der Marienkirche. Oeser hat diesen feststehenden Karfreitagskonzerten durch sein vorzügliches Orgelspiel, seine Registrierkunst und durch die Aufstellung und Ausführung der Programme grossen künstlerischen Wert verliehen. Recht stimmungsvoll und doch auch originell zugleich wurde das diesmalige Konzert durch den Choral „Herzliebster Jesu" eröffnet, den Oeser zunächst im einfachen Crüger'schen Tonsatz leise auf der Orgel intonierte, dann durch ein Brahms'sches Vorspiel erweiterte und verstärkte, um endlich den Bach'schen Satz dieses Chorals aus der Matthäus-Passion vom Chor singen zu lassen. Letzterer sang ausserdem noch verschiedene Motetten usw. mit und ohne Orgelbegleitung von Homilius, Hauptmann, Ingegneri, Mozart u. a. und Fräulein Weissenfels vom hiesigen Stadttheater trug mit ihrem klangvollen Alt einige Soli von Bach, Frank u. a. höchst wirksam vor. Als Orgelsolo kam noch ein reizendes Adagio von Merkel zum Vortrag.

Von anderen Konzerten möchte ich noch das des jungen talentierten Geigers Oskar Kisker (Berlin) erwähnen, dessen Technik sich in virtuosen Sachen, wie in dem E dur-Konzert von Vieuxtemps und den Zigeunerweisen von Sarasate, geradezu verblüffend zeigte. Weniger virtuose Werke sind ihm noch nicht genügend Erlebnis geworden.

Hoffmeister

Posen Im Konzertleben Posens nimmt immer noch die Orchestervereinigung das grösste Interesse in Anspruch. Vor zehn Jahren aus einer Vereinigung der Kapellen des 47. Infanterieregiments und des 5. Fussartillerieregiments entstanden, ist sie durch Zuschüsse aus der Stadtkasse in der Lage, zu wohlfeilen Preisen alljährlich sechs Sinfoniekonzerte und ab und zu auch Volkskonzerte zu geben. Ausserdem stellt die etwa 70 Musiker starke Vereinigung die Theatermusik. Die letzten Konzerte brachten unter Leitung Adolf Berdins Beethovens A dur-Sinfonie neben Brahms' zweitem Klavierkonzert (Solist: Kapellmeister Betowsky vom Stadttheater), unter Leitung von Arthur Sass, dem jüngst der Titel eines Kgl. Preuss. Musikdirektors verliehen wurde, Mahlers zweite Sinfonie Cmoll, deren Chorteil der Bachverein übernahm. Paul Geisler brachte in seinem ersten Konzert Brahms' zweite Sinfonie und Schumanns erste (B dur), in seinem letzten Beethovens Pastorale und die erste Folge seiner eigenen sinfonischen Fresken F dur „Aus meiner Leipziger Scholarenzeit", bestehend aus vier kernigen Charakterstücken zu wohlgetroffenen Kernworten. Satz 1 und 4 entsprechen etwa den Allegrosätzen der Sinfonie, Satz 2 ist ein breiter melodischer Satz in Form einer Liebesszene und Satz 3, ein fröhlicher Studentenulk, nimmt die Stelle eines originellen Scherzos ein. Melodie und Rythmus beherrschen den ersten Abschnitt der Geislerschen sinfonischen Fresken, deren zweite, dritte und vierte Folge, in der Partitur vollendet, noch der Aufführung harren. Folge 1 stellt den populären Teil der Fresken dar, leicht verständlich in seiner Betonung des melodischen Kerns, der glücklich erfundenen Motive. Geislers „Episoden" für Orchester, die er in einem Gastkonzerte aufführte (ebenfalls mit der Orchestervereinigung) sind fünf sinfonische Dichtungen zu Heineschen Versen und Stimmungsbilder zur „Klassischen Walpurgisnacht". Die Episoden kann man als eine Fortführung der Lisztschen Grundsätze betrachten: ihre melodische Empfindung und die konsequente Durchführung des leitenden Gedankens ist dem dichterischen Vorwurf streng angepasst. In demselben Konzert spielte Alfred Cortot (Paris) Saint-Saëns A moll-Klavierkonzert meisterhaft neben kleineren Kompositionen Mendelsohns und Schumanns. Für die künstlerischen Fähigkeiten unserer Militärkapellen sprach vor allen Dingen die temperamentvolle Ausführung der Mahlersinfonie; ihren Anforderungen entsprach der auf über 80 Musiker verstärkte grosse Tonkörper und der grosse Bachchor vollkommen. Das Posener Sinfonieorchester (Kapellen des 6. und 46. Infanterieregiments), Dirigent E. Schneider, führte Glazounow mit seiner Es dur-Sinfonie bei uns ein. An demselben Abend gastierte Frau Hellmann-Seelmann (Halberstadt) mit Chopins E moll-Konzert und Lisztschen Klavierwerken mit bestem Erfolg. Aus der erheblichen Zahl von Solistenkonzerten ist hervorzuheben Raoul von Koczalski, der in vier Abenden Chopin feierte in seiner vornehmen und poesievollen Art; Thibaud trat mit der Pianistin Miss Purnell auf, die Barthsche Madrigal-Vereinigung entzückte mit ihrem schlackenfreien edlen Gesange, van Rooy hatte Schubert, Schumann und Loewe gewählt, Lamond gab einen prächtigen Beethoven-Abend, Jadlowker glänzte mit seinem bieg- und schmiegsamen Tenor, Claire Dux gab einen Liederabend, Frau Erna Denera, Walter Kirchhoff und Walter Soomer vereinigten ihre Kunst in einem vom „Verein junger Kaufleute" veranstalteten Wagnerabend. Auf dem Gebiete des Männergesanges dominiert noch immer unser Lehrergesangverein, dessen Dirigent Fr. Gambke nach dem Rücktritt Prof. C. R. Hennigs die Leitung des über vierzig Jahre bestehenden Hennigschen Gesangvereins mit übernommen hat. Am Karfreitag brachte, wie alljährlich, der Bachverein unter Leitung Karl Greulichs in dem mächtigen Kuppelbau der alten Kreuzkirche die Matthäus-Passion mit Pinks als Evangelisten und Weissenborn (Jesus) als erhebende Feier.

A. Huch

Stuttgart Wer seit Jahrzehnten die Sinfoniekonzerte der kgl. Hofkapelle besucht, wird dem gegenwärtigen Leiter, Generalmusikdirektor v. Schillings das Lob nicht versagen, daß er hinsichtlich der Gestaltung der Programme den Konzerten den Charakter fortschrittlicher Veranstaltungen gegeben hat, den sie früher nicht immer trugen. Nicht zu leugnen ist, daß ein Teil des Publikums damit nicht zufrieden ist, doch dürfte dies bald besser werden. Die Aufführungen klassischer Werke kann ich hier übergehen, wichtiger ist in diesem Zusammenhange eine Übersicht über die lokalen Nova. Bei M. Regers Romantischer Suite machte man die Entdeckung, daß die früher bei diesem Komponisten beobachtete dicke Auspolsterung einer leichtern Behandlung der Instrumente gewichen ist. Der Münchener D. Thommassin war mit einem Violinkonzert (von Berber gespielt) vertreten, das dem Mangel auf dem Gebiete violinistischer Konzertmusik schwerlich abhelfen dürfte, Lendvais temperamentvolles, witziges, oft aber auch erzwungenes witziges Scherzo op. 7 fehlte ebensowenig wie die Ouvertüre (op. 4) des erstaunlich und bedenklich rasch sich entwickelnden Wieners W. Korngold. Neuheiten nicht nur lokaler Art waren eine Chorballade von Pierre Maurice (Text von Fontane), ein Stück von charakteristischem Aussehen, freilich aber auch ohne tiefern Gehalt. Die 3. Sinfonie (in A) von Carl Nielsen (Kopenhagen) kam in Stuttgart erstmals auf deutschem Boden zur Wiedergabe. Übersichtlich, in

straffe Form gebracht, durch gesunde Gedanken sich auszeichnend, macht diese Sinfonia espansiva einen vorzüglichen Eindruck. Exaltiertes Wesen geht dem Komponisten ebenso ab, wie akademische Trockenheit; als Fehler auszulegen ist allenfalls nur eine nordische Schwerfälligkeit, das Festhalten an ein- und derselben Stimmung, die ja sehr wohl umschlagen könnte, ohne daß die Grundstimmung deswegen zu verändern wäre.

Der Verein für klassische Kirchenmusik (Hofkapellmeister Band) führt zumeist abendfüllende Werke auf. Im letzten Konzert wurde Samson in der Chrysanderschen Bearbeitung gegeben. Ein aufstrebender gemischter Chor ist der unter Leitung des Organisten Mezger stehende Pauluskirchenchor, von den Männerchorvereinigungen ist der Liederkranz als der Verein zu nennen, dessen Direktion nun in neue Hände, in die des Musikdirektors Möskes übergegangen ist. Aus dem guten Material dieses Vereins könnte mit der Zeit sich eine Sängerschar herausbilden lassen, welcher auf dem Gebiete des Kunstgesanges höchste Aufgaben zugemutet werden können. Im Neuen Singverein hörte man als Neuheit Carl Bleyles „Lernt Lachen", ein Chorwerk, das nicht ohne Stimmungszauber ist, aber auch Trivialitäten in Menge aufweist, eine Konzertszene von dem Vereinsdirigenten Seyffardt („Friede" von H. Heine) erwies sich als dankbare Baritonnummer. Eine grossangelegte Schöpfung lernte man im Lehrergesangverein (Hofkapellmeister Band) in Arnold Mendelssohns „Pandora" kennen. Der Komponist hat sich den Text zu dem Männerchorwerk nach dem Goetheschen Fragment selbst zusammengestellt. Das Allegorische, also die tiefere Deutung des Gedichts ging dabei verloren, oder wurde wenigstens zurückgedrängt, ohne daß eine eigentliche Handlung einen Ersatz dafür geben könnte, aber Mendelssohns Musik besitzt so viele Vorzüge, sie ist flüssig, melodisch und entbehrt auch nicht der Charakteristik, daß man seiner Pandora mit Genuß zuhört.

In den Kammermusikabenden, welche Konzertmeister Wendling mit seinen Quartettgenossen gibt, hörte man in immer größerer Vollkommenheit klassische und moderne Werke. Ein Zyklus von Liedern für Bariton mit Instrumentalbegleitung „Liebe" von A. Richard wurde mit Verständnis aufgenommen. Eine neue Trio-Vereinigung der Herren Ressissogla (Klavier), v. Akinoff (Violine) und Donndorf (Cello) führte sich gut ein. Den Programmen fehlt noch der einheitliche Zug. Die Solisten blieben auch in diesem Jahre nicht aus, trotz der Enttäuschungen, welche selbst den bedeutendsten oft zu teil wurde. Kubelik, Burmester und Marteau holten sich neue Lorbeeren, einen tüchtigen Geiger lernte man in Schulze-Priska (Würzburg) kennen. Diesen Violinisten sind die Pianisten Lamond, Lambrino, die Pianistinnen Germaine Schnitzer, Therese Pott und unser einheimischer Meister Pauer gegenüberzustellen. Die Cellistin Bockmayer-Wien erfreute durch die schlichte, natürliche Art ihres Vortrags, dem jeder virtuosenhafte Anstrich im schlechtern Sinne abgeht. Liederabende gaben unter andern Johanna Dietz, welche nur Schillings-Lieder sang und dabei vom Komponisten begleitet wurde, Hilda Saldom (am Klavier Elettra Riomondo), Dr. L. Lauenstein (Tenor), dem zur letzten Reife nur noch mehr Bestimmtheit in der Deklamation und Übergang von einer etwas süsslichen in eine kräftigere Vortragsweise fehlt, dann Georg Meader, ein lyrischer Tenor im Besitze trefflicher Eigenschaften und Maria Benk (Mezzosopran) u. a. In dem Abend von Johanna Dietz zeigte sich, dass M. v. Schillings gerade auch in der kleinen Form des Liedes seine schöpferische Begabung in glänzendem Lichte zeigen kann. Dass diese Lieder abgesehen von ihrem Kunstwerte auch „dankbar" sind, haben die Sänger schon längst erkannt, zu wünschen wäre nur, die Auswahl geschähe nicht immer mit der gleichen Beschränkung auf dieselben Gesänge.

Von E. Boehes Tragischer Ouvertüre, welche unter des Komponisten eigener Leitung zum Vortrag kam, ist zu sagen, dass sie gewiss einen ernsten, ja düstern Charakter zeigt, dass ihr aber doch die Fähigkeit abgeht, uns mit jener Erschütterung zu entlassen, welche einer „tragischen" Tondichtung innewohnen sollte. Gedrungenheit der Form ist der Ouvertüre auch nicht nachzurühmen, sie ist zu gedehnt im Verhältnis zu ihrem Inhalt. Interessant ist darin die thematische Verarbeitung, bemerkenswert die Kunst polyphoner Stimmführung.

Das bunte schillernde „Kaleidoskop", mit welchem G. Noren bereits vor Jahren die musikalische Welt beschenkt hat, liess sich auch das hiesige Publikum gern als Abwechslung zwischen Stücken schwereren Gehalts gefallen. Von allen Neuheiten hat gerade diese geschickt aufgemachte Tondichtung am meisten „eingeschlagen". Alexander Eisenmann



Wolfenbüttel Musikdirektor F. Saffe pflegt hier die Kammermusik mit besonderem Fleisse. Im letzten Konzert sang Susanne Wolfers-Braunschweig altdeutsche Lieder, der Veranstalter spielte ältere deutsche und französische Klavierwerke, H. Heger-Braunschweig steuerte mit seinem Madrigalchor köstliche Gaben bei, so dass das ganze Konzert im Stadttheater beim voll besetzten Hause einen völlig einheitlichen, vorzüglichen Eindruck hinterliess.

Im letzten Kirchenkonzert des Oratorien-Vereins vermittelte F. Saffe Werke der ehemaligen Wolfenbüttler Kapellmeister Selichius (des Amtsnachfolgers von Prätorius), Rosenmüller und J. J. Löwe, die er in der hiesigen Bibliothek gefunden und für den Gebrauch hergerichtet hatte. Der zuerst genannte Meister sei Riemann für die neuste Auflage des Musiklexikons empfohlen. Einzelne 5 und 6 stimmige Kantaten für Chor, Orgel und Orchester machten nach Inhalt und Form einen vorzüglichen Eindruck, sie glichen der Morgenröte, die einen hellen Tag (Bach-Händel) ankündigt, und verdienen weitere Verbreitung. Hoffentlich entdeckt der unermüdliche Forscher noch weitere Schätze und macht sie durch seine vortreffliche Bearbeitung der Allgemeinheit zugänglich.

-i-

Zürich Es war ein grosses Verdienst des Gemischten Chors Zürich und seines Leiters Volkmar Andreae, wieder einmal nach langer Pause Händels „Israel in Ägypten" aufzuführen, im Dezember vergangenen Jahres. Was liegt doch für eine fundamentale Kraft in diesem Werke. Mit welch einfachen Zügen schildert der alte Klassiker die Plagen Ägyptens, was für Abwechslung bringt er in die Tonmalerei. Wie wunderbar wirkt der Gegensatz des lieblichen Chors „Doch mit dem Volk Israel" zu den düstern Zügen der letzten Plagen. Bis zum Schluss wird der Hörer zu steigender Begeisterung hingerissen, und das will doch etwas heissen in Betracht dessen, dass der Text des zweiten Teils zumeist den ersten wiederholt. Die Aufführung erfolgte in eingehender, liebevoller Weise. Der gemischte Chor, verstärkt durch Herren des Männerchors, brachte die Gegensätze der einzelnen Chöre vortrefflich heraus. Die Solisten Anna Stronck-Koppel aus Barmen (Sopran), Maria Philippi aus Basel (Alt), Willy Schmidt aus Berlin (Tenor), Dr. Rolf Ligniez aus Heidelberg (Bass), Dr. Joachim Moser aus Berlin (Bass) brachten ihre Partien zur vollendeten Darstellung und das Orchester, der bewährte Organist Johannes Jutz und das Cembalo des Herrn Emil Heubergers, taten alle an ihrem Platze das Mögliche, um wieder einen tiefen, bleibenden Eindruck der Herrlichkeit dieses Werkes zurückzulassen.

Das Konzert zu Gunsten der Hülfs- und Pensionskasse des Tonhallenorchesters am 20. und 21. Januar war eingerahmt durch die in ergreifender Weise reproduzierte Eroica von Beethoven und das ebenfalls tadellos aufgeführte Meistersingervorspiel von R. Wagner. Als Solisten waren der Alt Ilona Durigo aus Budapest und der Tenor unser früheres Opernmitglied Paul Seidler aus Wiesbaden gewonnen worden. Sie hatten sich in die Soli der Sinfonie von Gustav Mahler „Das Lied von der Erde" zu teilen und kamen dieser Aufgabe vorzüglich nach, wie sich dieses eigenartige Werk auch seitens der Leitung und des Orchesters einer exakten Darstellung erfreuen konnte.

Am 21. Februar veranstaltete die Tonhallengesellschaft eine Wagner-Feier unter Mitwirkung der Wagner-

sängerin Frau M. Leffler-Burkhardt aus Wiesbaden. Nachdem das Lohengrin-Vorspiel einen erhebenden Anfang gemacht, sang die Sängerin mit grosser Kraftentfaltung die Arie der Senta aus dem „Fliegenden Holländer". Dann folgte eine flotte Interpretation des Bacchanale aus „Tannhäuser". Mit grosser Hingebung sang Frau Leffler die Arie der Elisabeth aus „Tannhäuser" und nachdem der „Walkürenritt" erklungen endigte der Abend mit dem Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde", in dem sich Sängerin und Orchester in Zartheit des Vortrags und liebevollem Ausdruck überboten.

Im Fünften Abonnementskonzerte spielte Professor Flesch (Berlin) in seiner bekannten edlen Art das in klassischer Schönheit strahlende Violinkonzert in A dur von Mozart und erfreute, von Zürichs neuem Kammer-Pianisten P. O. Möckel in ebenbürtiger Weise akkompagniert, durch die schwungvolle Wiedergabe von drei Ungarischen Tänzen von Brahms No. 17 11 und 5. Das Orchester eröffnete den Abend durch die liebliche Hebriden-Ouvertüre v. Mendelssohn, wiederholte die von früher bekannte sinfonische Phantasie von R. Denzler, diesmal unter Andreaes kundiger Leitung, und beschloss das Konzert mit der prächtigen Wiedergabe der Egmont-Ouvertüre von Beethoven.

Prof. Ferrucio Busoni aus Berlin war der Solist des Sechsten Abonnementskonzertes. Mit wunderbar feinen Zügen wusste er das dritte Klavierkonzert von Beethoven wiederzugeben. Wir bewunderten besonders seinen zarten und doch nicht weichlichen Anschlag und den grossen Ausdruck, den er in das Largo legte. Dass er aber seinem Instrumente auch mächtige Töne zu entlocken weiss, zeigte seine phänomenale Beherrschung der Figarofantasie von Liszt. Busoni trat diesen Abend auch als Komponist einer „Berceuse élégiaque" („des Mannes Wiegenlied am Sarge seiner Mutter") einer anspruchslosen, zu Herzen gebenden Komposition, auf. Die „Tragische Ouvertüre", schöne Effekte aufweisend, von Ernst Boehe und die humoristische sinfonische Dichtung von Strauss „Till Eulenspiegels lustige Streiche" bildeten schöne Eckpfeiler des Konzertes.

Das Siebente Konzert brachte wieder einen Klavierspieler, Artur Schnabel aus Berlin, und da war Gelegenheit geboten, die beiden Künstler zu vergleichen. Auch Schnabel steht auf der Höhe der Kunst und wir bewundern an ihm besonders die eminente Beherrschung der Technik, wenn uns auch das Spiel von Busoni intimer zu sein scheint. Mit grosser Bravour spielte er das Klavierkonzert in A moll von Schumann, mit feiner Pointierung die Nocturne in Cmoll und drei Etüden op. 25 von Chopin. Die Eigenart seines Wesens zeigte sich am meisten im Vortrag der Chopinschen Polonaise in As dur. Die lieblichen Klänge der Sinfonie in G moll von Mozart und die Sinfonische Dichtung „Le chasseur maudit" von C. Franck, eine an Tonmalerei reiche Komposition nach der Bürgerschen Ballade „Der wilde Jäger", waren prächtige Leistungen des Orchesters.

Dr. Spöndly

Kreuz und Quer

Berlin. Die Zustände in vielen privaten Musikinstituten sind wiederholt Gegenstand von Eingaben von Interessentenverbänden gewesen. Vor allem wird darüber geklagt, dass Leute mit mangelhafter musikalischer Vorbildung oder sogar ganz unmusikalische Leute musikalische Lehrinstitute innehaben, die sie lediglich als geschäftliches Unternehmen betrachten. In Preussen will man nun den Auswüchsen in den privaten Musikinstituten energisch entgegentreten, was dadurch ermöglicht wird, dass die einschlägigen Bestimmungen der Kabinettsorder vom Jahre 1834 über die Aufsicht des Privatschulwesens, die eine Zeitlang infolge einer Reichsgerichtsentscheidung nicht angewandt werden konnte, durch eine neuere Entscheidung wieder frei geworden sind. Hierdurch wird es den massgebenden Behörden möglich sein, die Wirksamkeit der Musikinstitute und Musiklehrer streng zu überwachen. Lehrer oder Institutinhaber, die nicht den tatsächlich zu stellenden Anforderungen entsprechen, können auf Grund der Bestimmungen der Order immer nur für ein Jahr einen Erlaubnisschein erhalten, der entweder zurückgezogen oder überhaupt versagt werden kann. Weiter soll erwogen werden, ob es möglich sein wird, entsprechend der Vorschrift über die Anforderungen an die Ausbildung der Musiklehrer im Königreich Sachsen, staatliche Prüfungen einzurichten. Derartige Vorschläge sind bereits vom Musikpädagogischen Verband und vom Direktorenverband der deutschen Musikseminare dem preussischen Kultusministerium zugegangen.

Berlin. Die erste Parsifal-Aufführung in Berlin soll im Deutschen Opernhaus (Charlottenburg) stattfinden.
— Um dem Gesang in den städtischen Schulen Berlins einen Ansporn zu geben, soll auf Anregung des Kaisers alljährlich ein Sangeswettstreit in den einzelnen Schulen abgehalten werden, bei dem vom Kaiser gestiftete Preise verteilt werden sollen.

Paris. Der „Parsifal" soll im Théâtre des Champs Elysées in Paris folgende Besetzung der Hauptpartien erhalten: Parsifal: Fritz Vogelstrom und Alois Jadwiger; Gurnemanz: Felix v. Kraus und Paul Bender; Amfortas: Fritz Feinhals und Karl Perron; Klingsor: Max Dawison; Kundry: Frau Leffler-Burckhard und Frau Marie Wittich; Stimme aus der Höhe: Frau Kraus-Osborne.

Breslau. Claudio Monteverdis Musikdrama „Orfeo" (1607 in Mantua entstanden) erlebte in Bearbeitung und unter Leitung des Musikhistorikers und Kapellmeisters Dr. Erdmann-Guckel in einer Mittagsvorstellung des Breslauer Stadttheaters seine deutsche Erstaufführung. Das seinerzeit bahnbrechende Werk erweckte nicht nur geschichtliches Interesse, sondern überraschte und packte durch die Kraft seines dramatischen Ausdrucks, vornehmlich in der Titelrolle.

Cöthen in Anhalt. Die Provinzial-Liedertafel, ein dem grossen „Deutschen Sängerbunde" angeschlossener Einzelbund, dem gegenwärtig die Liedertafeln Schönebeck — Zerbst — Cöthen — Calbe und Aken angehören, feierte hier ihr 77. Bundesfest. Im Mittelpunkte der Veranstaltungen stand ein Vokal- und Instrumentalkonzert, das unter Leitung des Herzogl. Musikdirektors Otto Urban aus Dessau anregend und glücklich verlief. Der Dirigent hatte aus den Programmen des vorjährigen Nürnberger Sängerbundesfestes wirkungsvolle Chöre zusammengestellt, u. a. Kienzls „Kreuzritters Heimkunft", Wendels „Das deutsche Lied" und das „Reiterlied" von Hirsch. Neben den zum Teil sehr wertvollen Gesängen bestand eine eigene Komposition Urbans auf den bekannten kraftvollen Text „Deutschland, sei wach!" (Worte von Graf Bernstorff) mit vollen Ehren. Das Orchester, von der verstärkten Cöthener Stadtkapelle gestellt, hielt sich sehr wacker. Solistisch wirkte das Leipziger Klengel-Trio der Schwestern Hildegard (Klavier), Nora (Violine) und Eva Klengel (Cello) mit. Die jungen Künstlerinnen spielen mit feinmusikalischem Empfinden und tüchtiger Technik, müssten aber im Ausdruck noch etwas tiefer greifen. Die Provinzial-Liedertafel, der früher so stattliche Liedertafeln wie die Berliner, die Magdeburger, die Hallenser angehörten, wurde 1830 von Friedrich Schneider, dem Komponisten des „Weltgerichts", gegründet. Leider hat der Bund jetzt auch den Verlust der Dessauer Liedertafel zu beklagen. P. Kl.

Dessau. Prof. Dr. Artur Seidl, der bekannte Musikschriftsteller, beging am 8. Juni seinen 50. Geburtstag.

Dresden. Der langjährige Dirigent der Gruppe Dresden des Sächsischen Elbgau-Sängerbundes, Kantor Friedrich Kettner in Loschwitz, ist am 11. Juni im Alter von 51 Jahren gestorben. Er hatte sich als trefflicher Chormeister und gediegener Komponist einen guten Ruf geschaffen.

Frankfurt a. M. Im hiesigen Tonkünstlerverein gelangte eine Anzahl Lieder von Rudolf Werner zur erfolgreichen Aufführung.

Halle a. S. Hier starb am 18. Mai im Alter von nahezu 71 Jahren Professor Otto Reubke, der langjährige Universitäts-Musikdirektor und Dirigent der Robert Franz-Singakademie und des Lehrergesangvereins. Ein arbeitsreiches Leben, in dem Frau Sorge keine seltene Erscheinung war, ging zu Ende. Dafür waren dem allverehrten Manne desto grössere künstlerische Erfolge beschieden. Otto Reubke entstammte einer hochbegabten musikalischen Familie aus Hausneindorf am Harz und machte seine Studien bei Ritter, Hans von Bülow, Hauptmann, Blassmann, bei dem berühmten Theoretiker Marx und endlich bei Liszt. In Halle hat er sich durch die Verbreitung und Aufführung der Werke von Liszt ganz besondere Verdienste erworben. Er war ein vorzüglicher Organist und Pianist sowie ein grosszügiger Chordirigent. P. Kl.

Insterburg. Als Huldigung an den Kaiser 1888—1913 brachte königl. Musikdirektor Franz Notz in Königsberg und Insterburg sein neues Werk „An Deutschlands Kaiser", zum Regierungsjubiläum komponiert, zu erfolg-

reicher Aufführung. Die Komposition besteht aus einem „Festlichen Marsch" und „Festlicher Hymne" (Ged. v. Emanuel Geibel) für einstimmigen Kinderchor, vierstimmigen Männerchor, drei Frauensolostimmen, Solovioline und Blasorchester. An der Insterburger Aufführung beteiligten sich 500 Mitwirkende.

Jena. Die erste Hauptversammlung des Verbandes Deutscher Musikkritiker fand am 3. und 4. Juni in Jena statt. Der Verband zählt 22 Mitglieder, von denen 14 in Jena anwesend waren. Bei der Vorstandswahl wurden gewählt: Zum 1. Vorsitzenden A. Heuss (Leipzig), zum 2. Vorsitzenden P. Ehlers (München), zum 1. Schriftführer P. Bekker (Frankfurt a. M.), zum 2. Schriftführer L. Kamienski (Königsberg i. Pr.), zum Kassenwart H. Springer (Berlin).

Karlsruhe. Als Nachfolger von Kapellmeister Reichwein, der an die Wiener Hofoper geht, ist Fritz Cortolezis vom 1. September dieses Jahres ab als erster Kapellmeister dem Grossherzoglichen Hoftheater verpflichtet worden.

Kassel. Alfred Kaisers Oper „Theodor Körner" hatte im Hoftheater unter Leitung von Dr. Zulauf und der Regie von Ehrl bei ihrer Erstaufführung glänzenden Erfolg. Die Hauptdarsteller Fritz Windgassen und die Damen von der Osten und Sedelmayer wurden über 50 Mal gerufen.

Leipzig. Wertvolle Musikhandschriften kamen am 7. Juni bei C. G. Börner unter den Hammer: Von Beethoven die Skizzen für das zweite Fagott zur Ouvertüre W. 124 (420 M.); ein Brief an den Maler Jos. Mägler mit der Bitte, ein Porträt zurückzusenden (420 M.). Ein Brief von Cherubini an Treitschke in Wien, in dem er seine Verwunderung darüber ausspricht, dass seine Oper Eliza noch nicht aufgeführt ist (51 M.). Ein Brief von Gluck brachte 810 M. Mehrere Briefe von Haydn kamen auf 375, 150 und 200 M. Sehr hoch wurde mit 920 M. das Manuskript zum Grand Trio in Edur von E. T. A. Hoffmann bezahlt, während mehrere Briefe zusammen 735 M. brachten. Mendelssohns und Meyerbeers Briefe waren billig; ein Brief von Glucks Gegner Piccini erzielte 61 M. Hoch im Preise stand Mozart: Sieben Menuette, in Salzburg von dem dreizehnjährigen Mozart komponiert, stiegen auf 2375 M.; mehrere Bruchstücke und Entwürfe auf 150 bis 175 M. Ein sehr schöner Brief Schumanns an Moscheles in London ging für 165 M. fort; ein kostbares Prachtstück von Weber, das Manuskript der ersten Sonate für Pianoforte in Cdur, stieg auf 3100 M. Von Wagner erzielte die Niederschrift zur ersten Szene des Tannhäuser, die sogenannte Pariser Bearbeitung, 550 M.; ein musikalisches Albumblatt mit voller Unterschrift 450 M.; zwei Briefe an Schletter und Eckert je 110 M.

Newyork. Nachdem die Manhattan-Oper ihre Pforten geschlossen hatte, besass Newyork nur noch die Metropolitan-Oper unter Leitung Gatti-Casazzas. Dieses Monopol hatte den Nachteil, dass Tausende von Freunden der Oper keine Gelegenheit mehr hatten, gute Aufführungen zu hören, weil die Eintrittspreise sehr hoch, und weil ausserdem die meisten Plätze in den Händen von Abonnenten waren. Nun soll die Metropolitan Opera zugleich zwei Konkurrenten erhalten. Zunächst tritt Herr Oskar Hammerstein wieder auf den Plan, der seine Londoner Oper verkauft hat; er ist allerdings vor 2 Jahren, als die Metropolitan Opera die Manhattan-Oper übernahm, die Verpflichtung eingegangen, in den nächsten 10 Jahren keine neue Oper in Newyork zu eröffnen, aber es heisst, dass er sich durch diesen Vertrag nicht mehr gebunden fühle, oder dass er auch bereit sei, die vertragliche Konventionalstrafe zu zahlen. Ausserdem hat der Newyorker City-Klub, der den Interessen des Publikums auf allen Gebieten dienen will, den Beschluss gefasst, schon von der nächsten Spielzeit ab eine Opernbühne zu eröffnen, in der die Orchestersitze nur 2 Dollars kosten sollen, gegenüber den 6 Dollars, die man in der Metropolitan-Oper dafür bezahlen muss. Der City-Klub hat ein Kapital von 300000 Dollars aufgebracht und das hübsche Century-Theater gemietet, in dem vom nächsten Winter ab 35 Wochen lang Opernaufführungen veranstaltet werden sollen.

Paris. In dem Bericht über das Budget der Künste, den M. Couyba dem französischen Senat vorlegte, wird Klage darüber geführt, dass die staatliche Unterstützung der Oper in Frankreich gegenüber den Aufwendungen anderer Staaten zu niedrig wäre. Die Schwierigkeiten wachsen für die Pariser Oper von Jahr zu Jahr, da die Kosten der

Aufführungen immer höher werden, während die Subvention unveränderlich bleibt oder sogar herabgesetzt wird. Eine Aufführung in der Grossen Oper erfordert einen Kostenaufwand von 21000 Franks, von denen 4000 Franks durch den Beitrag des Staates gedeckt werden, so dass also 17000 Franks aufzubringen sind. Auch in der Opéra Comique sind die Kosten bedeutend gestiegen; während noch vor 20 Jahren eine Aufführung nur 4500 Franks erforderte, muss man heute durchschnittlich mit 7000 Franks rechnen.

Siegen. Im dritten Konzert des Siegener Musikvereins brachte Musikdirektor R. Werner Haydns „Jahreszeiten" zur Aufführung. Die Solopartien waren mit Frl. Alice Bachs (Frankfurt a. M.), den Herren Carl Rohfuss (Frankfurt a. M.) und Paul Tödten (Duisburg) vortrefflich besetzt. — Einen sehr erfolgreichen Verlauf nahm das Konzert des Kgl. Hofopernsängers Aug. Kiess (Bariton) und des Musikdirektors Rud. Werner (Klavier).

Stuttgart. Hier wird vom 20. bis 24. Juni, wie vor zwei Jahren in Dortmund, ein Schwedisches Musikfest stattfinden, das über die Leistungen von Schwedens Musikern auf den einzelnen Gebieten der musikalischen Produktion einen möglichst vollständigen Überblick bieten soll. An solistischen Mitwirkenden sind ausser Professor Marteau, der durch die Berwald-Stiftung besonders eng mit Schweden verbunden ist, nur schwedische Künstler gewonnen worden, von denen der Baritonist Kammersänger Forsell und der Studenten-Gesangverein „Orphei Drängar" aus Upsala am bekanntesten in Deutschland sind. Das Programm bringt am ersten Abend die deutsche Erstaufführung der historischen Oper „Der Schatz des Waldemar" von Andreas Hallen, dem Haupt der schwedischen Neu-Romantiker und dem Schöpfer und bedeutendsten Vertreter der schwedischen Nationaloper. Die männliche Hauptrolle singt John Forsell, die musikalische Leitung hat Generalmusikdirektor v. Schillings, die szenische Oberleitung Hofrat Gerhäuser. Den zweiten Abend bestreitet der genannte Studentenchor mit einem Liederabend. In den beiden Orchesterkonzerten und der Kammermusikmatinee werden Werke von Stenhammar, Tor Aulin, Sjögren, Alfven, Peterson-Berger, Natanael Berg und Anton Andersen aufgeführt, dazu Lieder der bekanntesten neueren schwedischen Liederkomponisten. Das Musikfest wird am 24. Juni durch eine Wiederholung der Opernaufführung beschlossen.

Neue Literatur

Hugo Dinger: Das Recht des Künstlers. (Verlag Gustav Kiepenheuer, Weimar 1913. Brosch. Mk. 1.20).

Einen Beitrag zur Parsifalfrage nennt der bekannte Wagnerforscher seine gründliche, sachkundige Arbeit, welche für die Erhaltung des Parsifal in Bayreuth hinwirken möchte. Man mag über diesen jetzt so hitzig erörterten Streit denken, wie man will (ich selbst habe mich in dieser Zeitschrift einmal im gegnerischen Sinne geäussert), den Gründen Dingers kann man sich schwer verschliessen. Vor allem hat der Verfasser eine Prinzipienfrage entwickelt, an der man sich künftig nicht mehr leicht wird vorbeischleichen können. Das Recht des Künstlers! Hat denn das Publikum ein Recht auf ihn; jene Menge, die zuerst höhnt und geifert und dann voll Anmassung das Werk eines Grossen zu sich herabzerren will als berechtigtes Eigentum? Nie und nimmer! Aber der Künstler darf und muss verlangen, dass sein Wille gelten soll als Befehl, als Heiligtum. Denn er schafft; er leitet das Publikum; und wenn es auch nur Wenige sind, die ihm ganz gehören, — ein Gott spricht aus ihm. Des sei man eingedenk.

E. L. Schellenberg

Neue Klavierliteratur

Rössler, Richard, op. 23. Vier kleine Klavierstücke. (No. 1. Siciliana. No. 2. Frühling, ja du bist's! No. 3. Traumbild. No. 4. Fantasiestück; M. 2.—.) Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann.

Diese „vier kleinen Klavierstücke", die allerdings nicht allzu klein und nicht etwa gar so leicht zu denken sind, haben einen Komponisten auf dem Titelblatt stehen, der sich in die Romantik der Schumann und Mendelssohn innig eingefühlt hat, an dem aber auch die Einflüsse einer vornehm massvollen modernen Kunst nicht spurlos vorübergegangen sind. Auch im Klaviersatz folgen sie den guten Vorbildern der Romantik, d. h. sie sind in dieser Beziehung vortrefflich gesetzt; in der Form könnte man höchstens gegen das erste, die „Siciliana", die sich thematisch wenig entwickelt, etwas einzuwenden haben.

Liapounow, S., op. 45. Scherzo. (M. 3.—.) Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann.
— op. 46. Barcarole. (M. 2.—.) Ebend.

Liapounow ist längst als einer der besten der jungrussischen Schule sehr geschätzt. Er ist dabei keiner, der sich, wie so viele andere seiner Heimat, im Kosmopolitismus verliert, sondern vor allem aus Chopins vornehmen Salonstil herkommend, seinen geraden Weg, ohne zu wanken, vorwärts strebt. Die vorliegenden beiden Werke sind hervorragende neue Stücke aus seiner Feder, die alle die Vorzüge seiner früheren Schöpfungen in sich tragen: Duftige Stimmungen, klangsinnlichen und technisch ausgezeichneten Klaviersatz und vornehme Harmonik. Die Stücke verlangen beide einen ausgezeichneten Dolmetscher und sind deshalb in erster Linie im Konzertsaal am rechten Platze.

Dr. Max Unger

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Albert Ahn, Bonn:

Gerland, Georg, Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Heft I (No. 1. Es fiel ein Reif. No. 2. Ach Gott, wie weh tut scheiden. No. 3. Lied aus dem Spanischen. No. 4. Du denkst an mich so selten). Heft II (No. 5. König Enzio. No. 6. Mein Johann. No. 7. Als ich wegging). Heft III (No. 8. Frühlingsfreude. No. 9. Stirbt der Fuchs. No. 10. Frühlingsabend). Heft IV (No. 11. Tanzwut. No. 12. Lorelei). Preis für jedes Heft M. 2.—.

Verlag von Anton Aubitsch, Innsbruck:

Nussbaumer, Karl, Die Tonleiter im Elementargesangunterricht. Singübungen. Netto M. 1.—.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 21. Juni 1913, Nachm. $1/2$2 Uhr:

G. P. de Palestrina: „Agnus Dei" aus der Missa Papae Marcelli. M. Hauptmann: „Wie lieblich sind deine Wohnungen." G. Schreck: „Führe mich".

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)
Sonnabend, den 21. Juni, Nachm. 2 Uhr:

Otto Nikolai: Kirchliche Festouverture über „Ein feste Burg". Otto Nikolai: Psalm 3 für Altsolo mit Orgel. Otto Nikolai: Zwei achtstimmige Motetten für Chor.

Die nächste Nummer erscheint am 26. Juni; Inserate müssen bis spätestens Montag den 23. Juni eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 26

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 26. Juni 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die zweite Speerszene

Eine unbekannte Szene im Rheingold

Zweite Jubiläumsgabe von **Moritz Wirth**

Den Bühnen, auch der Festspielbühne in Bayreuth gegenüber, als Mskr.

III.

Aber die ersten zwei Speerszenen bereiten nur die entscheidende dritte vor, für welche Wotan seine Ausreife im Reiche Alberichs empfängt. Da führte ihn sein Weg an des Nibelungen Schmiedewerkstätten, einem Adolf Menzel in Tönen, vorüber. Sie kündeten von einer rastlosen, eng ineinander greifenden Tätigkeit, die von den aus der Ferne her dröhnenden Dampfhämmern bis zum sorglich abgemessenen Schlag des kleinsten Hämmerleins reicht, der das goldne Schmuckstück vollendet. Es folgte der Anblick des fertigen Schatzes, der, in Nibelheim von Loges Flammenzauber (Neue Zeitschrift für Musik, 1913, Heft 5, S. 63), wie später auf der Almwiese von Freias Lichtzauber („Entdeckung des Rheingolds", S. 200) übergossen, in Wotans Seele den Vorgang wiederholte, dem einst Alberich bei den Rheintöchtern erlag. Dazu kommt der mehrmalige unmittelbare Anblick der wunderbaren Wirkung des Ringes auf die Zwerge und die Erprobung der Schrecknisse des Tarnhelms, welche beiden Machtmittel diesen gewaltigen Goldbetrieb in Schwung gebracht hatten und auch fernerhin zusammenhalten würden. Wie musste doch Wotan, als er das Hauptwerkzeug, den das Alles schaffenden und verbürgenden Ring an den Finger steckte, noch weit über Speer und Burg hinaus als „der Mächtigen mächtigsten Herrn" sich fühlen!

Und da kommen die tölpischen Brüder und beanspruchen alles aus Nibelheim heraufgebrachte Gold, einschliesslich den Ring („Wotandrama", 1912, S. 8, 10-11, 12, 14-15)! Um ihn muss also ein Zusammenstoss erfolgen, bei dem sich Wotan so ganz anders benehmen wird, als wir ihn bisher kennen gelernt haben. Er ist durch das Gold wie verwandelt! Er sucht für seine Absicht nach keinem bemäntelnden Vorwande mehr und gibt sein Verlangen, ihn in Ruhe zu lassen, weil er „den Reif nicht geben" wolle, mit so rohem Trotze kund, dass auch dieser Ausbruch den Leidenschaftlichkeiten wird zugerechnet werden dürfen, die Porges in Bayreuth nur einmal bemerkt haben will. Diesen Ton findet er gegen seine göttlichen Genossen, als sie ihn beschwören, den Ring zu opfern, gegen die er bisher nur eine ruhige Höflichkeit gezeigt hat! Und die einfachste Überlegung scheint ihm abhanden gekommen zu sein, da Fasolts Drohung, nunmehr Freia für immer fortzuführen, für ihn wie nicht vorhanden ist. Was dann eintritt, davon hat er ja soeben erst eine Probe erlebt! Und er fragt sich gleichwohl nicht, was ihm der Ring in einer erstorbenen Landschaft nützte, mit erstarrtem Geist und Gliedern?

An dieser Besinnungslosigkeit haben wir schon einen Maßstab dafür, bis zu welchem Grade die neue Leidenschaft in Wotan alle anderen Regungen, und seien es die ältesten, festesten und lebensnotwendigsten, für den Augenblick wie ausgetilgt hat. Ganz wie es uns auch sonst mit plötzlichen, für uns ganz neuen Reizen der Liebe, des Hasses, Zornes, irgend welcher Genüsse zu gehen pflegt. Nur ist es Wotans tragisches Geschick, dass seine neue Begierde, wo sie in jenem wilden „nicht" ihren ersten Gipfel erreicht, gerade dadurch den Gegenschlag, den drohenden wirklichen Schlag mit Fafners Pfahle, hervorruft. Da ist es selbst eines Wotans überragendem Geiste von höchster Schnellkraft nicht gegeben, sich sofort zur vorigen Höhe und der rechtlich richtigen Gegenwehr zurückzufinden. Es begibt sich also jetzt alles umgekehrt, als es geschehen sollte und bei den zwei ersten Speerszenen geschehen ist.

Um das wie mit Blitzesschnelle, während der vier Takte, die den Posaunen Erdas vorangehen, an uns vorüber fliehende Ereignis völlig zu verstehen, muss man sich Folgendes gegenwärtig halten.

Für Wotan wäre, als Fafner mit geschwungenem Pfahle auf ihn losstürzte, die eine Möglichkeit, sich des Angriffs zu erwehren, dass er sofort den Ring hinwürfe. Tut er das nun nicht, so hält ihn nicht etwa die Rücksicht auf das Recht der Rheintöchter an dem Kleinod davon ab, sondern die Begierde, es selbst zu behalten. Um es für die Rheintöchter vor Fafner zu retten, hätte er ja den Speer und damit eine zweite Möglichkeit sicherer Abwehr. Schon ein gewandter Lanzen- und Bajonettfechter nähme es mit dem Riesen und seiner riesisch plumpen Waffe auf, wie viel mehr nicht der leicht gefügte behende Gott mit dem Rechtsspeer von jener wunderbaren Kraft, die uns bekannt wurde, als sie den friedensbrecherischen Hammer Donners zurückhielt. Der Speer müsste aber hier denselben Erfolg haben; denn die Riesen besitzen nur ein Recht auf dasjenige Gold, das die Zwerge durch ihre Tätigkeit, die allerdings durch den Ring erzwungen wurde, dem Alberich gewonnen haben. Nur dieses bringt Wotan als Kriegsbeute, über die er frei verfügen kann, mit herauf und macht dieses auch den Brüdern nicht streitig.

Allein sich für die Rheintöchter ins Zeug zu legen, fällt Wotan nicht ein; er müsste dann den für sie erfochtenen Ring eben doch an sie zurückgeben. Vielmehr will er den Ring, unter Übergehung des Rechtes der Rheintöchter, für sich behalten, wozu ihm aber der Speer gegen Fafner nichts nützt. Denn dass er die so gewaltige Waffe weder für sich noch für seine drei Schutzbefohlenen anwendet, beweist allein schon, dass sie nur für das Recht ficht. Sollte der Speer zu einem Unrecht gezwungen werden —: „der starke zerstiebte wie Spreu". Soweit hat sich seine Bedeutung, Kraft und Gebrauch von seinem Ursprung entfernt, wo er auch nur ein Prügel, wenn auch vielleicht ein etwas besserer war, als der, den Fafner noch jetzt schwingt. Und eben dieser Wandel macht den einstigen Ast der Weltesche für den Rückfall in wilde Urzeiten, den Wotan vorhat, gänzlich untauglich.

Es versteht sich, dass Wotan nicht erst, als Fafner auf ihn zukommt, derartige Überlegungen anstellt. Wie oft, wenn wir lebhaft an einer Unterhaltung beteiligt sind, ein Wort in uns aufsteigt, das wir hinausschleudern, noch ohne es nur zu wissen, geschweige denn es geprüft zu haben, das wir vielmehr erst durch den Klang in unserem Ohre kennen lernen, und das sich doch, weil aus allen unseren, durch den Geisterwettstreit angeregten Fähigkeiten und Erlebnissen herausgeboren, als ganz besonders treffend und schlagkräftig erweist —: wie ganz dasselbe unter drängenden Umständen auch im Gebiete der Tat begegnet: so ergeht es jetzt Wotan gegenüber Fafner. Wofür der Speer passt und nicht passt, damit ist Wotan während seines ganzen bisherigen Lebens, will sagen eines götterhaft langen Lebens, vollkommen vertraut geworden; er hat ihm seine Eigenheiten sogar selbst anerzogen: daher jetzt bei Wotan auch nicht der scheueste, leiseste Versuch, den Speer zu gebrauchen, auch nicht einmal der Gedanke eines solchen Versuchs, wodurch nur die Absicht des Riesen, dem leicht gefügten den tödlichen Hieb zu versetzten, erleichtert würde. Sodann der Rechtsgedanke, den Wotan in diesem seinem langen Leben ausgebildet und in richterlicher Tätigkeit streng gewahrt und aufs Glücklichste bewährt hat, der eine Haupttriebkraft seiner Weltherrschaft und seines Götteransehens geworden und auf alle diese Weise ihm in Fleisch und Blut übergegangen ist, der noch am Morgen dieses Tages bei der Fortführung Freias über alle Leidenschaft der Götter triumphiert hat: dieser Gedanke ist gleichfalls gänzlich ausgelöscht worden von der erst seit wenigen Stunden — wir haben mit Augen gesehen, durch welche Reizungen — entbrannten Goldgier. Die aber lässt nun mit ihrer alles verzehrenden Gewalt für den von ihr ganz erfüllten Wotan vor Fafner nichts übrig, als ein sofortiges, besinnungsloses Kehrt, eine schimpfliche Flucht, in der er, bereits die Nacht des Todes vor seinem inneren und äusseren Auge, doch den furchtbaren Ring noch einige Augenblicke länger umklammern kann. Ganz wie Alberich, der das Leben statt des Ringes anbot, und wie später Fafner „liegt und besitzt", statt mit dem zu Nichts genutzten Ring den Würger abzukaufen. Vor dem Ring sind sie alle gleich, und Wotan wird darum der schauerlich grossartige Held der Ringtragödie, weil er, als der Grösste in dieser Welt, zugleich von der Goldkrankheit am tiefsten ergriffen werden wird.

Da ist es ein zweites, diesmal günstiges Geschick für Wotan, dass Erda, die Urmutter, infolge eines mystischen Zusammenhanges aller Wesen mit ihr, durch die „höchste Gefahr" ihres grössten Sohnes heraufgeschreckt wird und durch das hohe Wunder ihrer Erscheinung die Jagd um den Ring zum Stillstand bringt. Sie rettet auf diese Weise zwar Wotan vor einem schmählichen Tode, nicht so rasch von der schweren Lähmung seines Rechtsurteils in bezug auf den Ring. Diese Betäubung seines Denkens und Wollens muss durch den Vorfall, der in Wotans Leben sicherlich seinesgleichen nicht hat, sogar erst ihren höchsten Grad erreicht haben. Daher begreift er Erdas Warnung, den Ring von sich zu lassen, nur im gröbsten Wortverstande des körperlichen Nichthabens, der dazu noch durch den Anblick des mit seinem Pfahle noch immer bereit stehenden Fafner beeinflusst wird. Indem Wotan diesem den Ring zuwirft, merkt er nicht, dass sein im Vertrags-Motiv — Cesdur mit vier Posaunen — gefasster Rechtsentschluss ein gewaltiger Rechtsirrtum ist, durch den er Fafners Forderung, dass der Ring mit zur Bezahlung von Walhall = Auslösung Freias gehöre, doch anerkennt und dass er in dem feineren Rechtsverstande, in dem Erda allein sich an ihn wandte, den Ring doch behalten hat.

4. Durch die übliche Behandlung des Schlusses des Rheingolds von der Erdaszene ab erfahren wir wohl, dass Wotan den Ring falsch vergibt, dass ihm der Ring in Fafners Besitz alsbald Sorge bereitet, und dass er einen Plan entwirft, um den Fehler wieder gut zu machen. Dabei spielt, in Verbindung mit der Burg, eine neue Waffe, das Schwert, eine Rolle, aus der sich später die Walküren, die Schwerthelden und der bevorzugteste derselben, Siegmund, entwickeln. Über dem dramatisch Glänzenden und Hinreissenden der ihnen gewidmeten Szenen vergisst man aber ganz die Frage, warum das Walhallheer oder der Held, der Fafner bekämpfen und von ihm den Ring herausholen soll, gerade mit Schwertern bewaffnet sein müssen? Könnte das Alles nicht auch mit Speeren vor sich gehen?

Die Frage scheint kleinlich, mehr eine Frage der Tracht und der Musik, die auf das so wirkungsvolle Schwertmotiv wohl nicht gern verzichtet hätte, als eine solche der dramatischen Logik zu sein. Gehen wir ihr aber immerhin einmal nach; es wird sich auch hier, wie so oft bei Wagner zeigen, dass hinter kleinen Anstössen, wenn man sie recht betrachtet, eine Fülle neuer Einsichten steht.

Eine alte Erfahrung, dass einer, der sich durch eine Unterschrift, eine Handlung festgelegt hat, oft unmittelbar darauf zu der Einsicht kommt, dass er etwas sehr Törichtes getan habe, ist jetzt auch von Wotan zu machen. „Bangen" ob des eben abgeschlossenen Handels „bindet ihn"; denn „mit bösem Zoll zahlt' er den Bau!" Die gewaltigen Machtmittel des Nibelungen, Ring und Tarnhelm, sind nun in der Hand des Riesen, der nach seiner, den Göttern bewiesenen Gesinnung zu schliessen, sich an die früheren Verträge, durch die Wotan ihn „zum Frieden band", wohl nicht sehr kehren wird. Wenn er nun sein Volk zum Kampfe gegen die Götter aufstachelt und anrückt? Diese Möglichkeit darf selbst einen Wotan mit „Sorge und Furcht" erfüllen. Da hat aber Donner mit einem gewaltigen Gewitter den Himmel hell gefegt. Im Anblick der „in prächtiger Glut" erglänzenden Burg findet Wotan sich selbst wieder. Sie, die bereits „Bergung" bietet, muss aber noch eine Ergänzung erhalten, deren Plan in plötzlicher Eingebung seinem Geiste entsteigt. Der Name Walhall für die Burg und das als Spitze dieses Aufschwunges ertönende Schwertmotiv beweisen, dass alle Teile des grossartigen Entwurfes zugleich vor seinem Geiste erstehen: die Walküren, die auf der Walstatt gefallenen Helden, die neue Waffe, das Schwert. Und dieses Schwert ist die Hauptsache, nicht bloss weil mit ihm die Riesen besser zu bekämpfen sein werden, als mit dem Speere, denn der sprungkräftigen Heldennatur taugt allerdings die Waffe zu Hieb

und Stoss besser, als die nur zum Stich dienende und, wo möglich mit beiden Händen zu regierende. Den Hauptgrund sagen uns vielmehr erst die der Bühne bis jetzt fehlenden Speerszenen, vor allem die dritte mit ihrer Aufklärung über den Widerspruch von Wotans heisser Goldgier und dem Rechtsspeer.

Danach will also Wotan nicht mehr die Riesen blos zurückwerfen und vielleicht aufs Neue „zum Frieden binden". Dazu wäre der Speer jetzt wieder so recht, wie er es schon einmal gewesen ist. Sondern Wotan will in dem erwarteten Kampfe zuerst den Ring. Und er will ihn nicht für die Rheintöchter, wozu wiederum der Speer vorzüglich dienen würde; sondern er will ihn für sich, wozu er den Speer nicht brauchen kann. Daher die Notwendigkeit einer neuen Waffe, die auch er durch die schöpferische Gewalt der Not findet, wie ähnlich andere Wagnersche Helden. Erst mit dem Schwerte vollendet sich Wotans Plan. Darum auch tönt sein Bild schon jetzt sieghaft zu uns herüber, wo wir es uns noch nicht voll zu deuten vermögen. Dass hierbei die Rheintöchter mit Bewusstsein bei Seite gesetzt sind, lehren endlich noch die unfreundlichen Worte, die Wotan allein für die um ihr geraubtes Eigen zu ihm herauf klagenden übrig hat.

Der Herr des Speeres hat hiermit die Bahn betreten, wo man sich kleine Rechtsverletzungen, die uns selbst nichts zu schaden scheinen und kein Aufsehen erregen, unbedenklich erlaubt; dagegen grosse und für das eigene Dasein gefährliche Zusammenstösse mit dem Gesetz sorgfältig vermeidet, dafür aber auf unauffälligen Umwegen doch noch zu seinem ungesetzlichen Ziele zu gelangen sucht.

Die Lage für Wotan verändert sich nicht, als die Riesen nicht angreifen, weil ihr Führer und Fürst verschollen ist, dafür aber an seine Statt Alberich treten würde, falls er den Ring von Fafner gewänne und mit ihm ein Heer. Doch auch diese von Wotan um des Ringerwerbs willen sicherlich gewünschte Möglichkeit verwirklicht sich nicht.

Somit treibt ihn die durch Nichterfüllung immer brennender gewordene Gier nach dem Ringe endlich doch zu Erda hinab. Die Fahrt bringt ihm folgende Erkenntnis. Weder er noch ein von ihm Beauftragter oder Angestifteter, also auch kein Mensch, darf um des Ringes willen Fafner bekämpfen, wenn er nicht das Schicksal erfahren will, das nur Erdas Dazwischenkunft einst von Wotan abgewendet hat. Was Wotan will, darf nur Einer, der in gar keiner persönlichen Beziehung zu ihm, nicht einmal unter seinen Gesetzen, was doch von den Menschen gilt, steht. Wenn wir Riesen und Zwerge, die für Wotan nicht in Frage kommen können, ausnehmen, so gibt es eine solche Persönlichkeit nicht; aber die bis zum Wahnwitz gestiegene Gier nach dem Ringe gibt Wotan den Plan ein, sich diesen Gegner Fafners selbst herzustellen.

Wotan findet, dass ein Mensch, der mit seiner Schwester im Ehebunde lebte, ein viertes Geschlecht bilden würde, das keiner der bisher vorhandenen Rechtsgesellschaften angehörte. Wer sich vergegenwärtigt, was Tacitus von der Reinheit der Sitten der Germanen erzählt, wird zugestehen, dass ihnen ein solches zugleich Geschwister- und Ehepaar nur äusserlich als Menschen, in Wahrheit aber als etwas ganz unfassbar Anderes erschienen wäre.

Und diese Anderen will Wotan sich schaffen und zuletzt, mit einem eigens für sie geschmiedeten Schwerte ausgerüstet, zu Fafners Höhle führen durch eine über ein halbes Menschenalter hinweg reichende, und aus so vielen der feinsten Glieder bestehende Kette innerer seelischer und äusserer Vorgänge, dass zuletzt er sich selbst gar nicht mehr als Veranstalter kennt.

Was Wotan auf diese Weise auf dem Gipfel der Goldgier durch die Erschaffung der Wälsungen, wenn auch nur durch diesen einzigen Fall, angreift, ist der von ihm selbst gelegte Grund aller Kultur, die Ehe, und wir wissen, wie der andere Teil bei jener Grundlegung, Fricka, deswegen gegen ihn vorgeht. Siegmund ist doch von Wotan gesandt und beauftragt, also würde Fafner ihn zerschmettern; und Siegmund lebt in einem Verhältnis, das die menschliche Gesellschaft auch nicht ein einziges Mal unter sich dulden darf, folglich muss Wotan ihn töten.

Der Rechtsgedanke ist durch eine lebenslange Ausübung zu gut in Wotans Geist verankert, als dass ihn Frickas Darlegungen in ihm nicht wieder in voller Stärke erstehen lassen sollten. Wotan muss den Trug erkennen, den er mit der Geschwisterehe sich selbst gespielt hat, sowie damit endgültig die Unmöglichkeit, ohne Fafners Willen den Ring von Fafner herauszubekommen. Diese Einsicht, sowie das Opfer der ihm liebsten Personen, der Wälsungen — genauer nur Siegmunds — und Brünnhildes, das Wotan seiner Verirrung bringen muss, lassen die Goldgier in ihm erlöschen. Als Siegmunds Schwert an dem Rechtsspeer zerspringt, geht Wotans Goldzeitalter auch äusserlich zu Ende.

Es beginnt für ihn die Zeit, wo wieder ganz nur, wie vor Beginn des Ringdramas, der Speer ihn, er durch den Speer die Welt beherrscht. Vor Mime schildert er in grossartigen Bildern die auf den Speer neu begründete Göttermacht. Zugleich bringt er dem Rechtsgedanken die Sühne dar, als Wanderer nach Mittel und Weg zu suchen, den Rheintöchtern ihren Ring zurückzuverschaffen, ohne den Vertrag mit Fafner zu verletzen, und gewinnt es im Verlauf dieser selbstgestellten Aufgabe mit steigender innerer Läuterung über sich, der Reihe nach diejenigen Orte und Personen aufzusuchen, vor denen ihn sein Schuldbewusstsein immer mehr zurückhalten müsste: die Wohnstätte Siegfrieds, die Neidhöhle mit Alberich und Fafner, Erda, Siegfried. Dieser aber, der Sohn von Wotans grösstem Goldverbrechen, der Geschwisterehe, zerschlägt mit dem aus demselben Verbrecherwillen sich herleitenden Schwert den Rechtsspeer, der, in den Händen dieses Hüters, nicht stark genug war, das grösste Verbrechen zu verhindern, das, um des Goldes willen, der Welt beschert worden ist.

Da der Rechtsspeer zugleich der Kriegsspeer gegen die Mächte der Finsternis war, so gibt seine Zertrümmerung diesen die Bahn frei. Es ist niemand mehr da, der ihnen Einhalt tun könnte. Siegfrieds Richterschlag, der die Götterdämmerung eröffnet, ist ein wirkliches fiat justitia, pereat mundus.

Wie Wotan jetzt machtlos auf Walhalls Höhe sitzt, kann er das ganze von ihm gewirkte und erlebte Drama in die Worte zusammenfassen, mit denen er schon der Walküre die volle, über sich erlangte Klarheit bezeugt hat:

Doch nicht dem Rhein gab ich ihn zurück,
mit ihm bezahlt' ich Walhalls Zinnen.

Die letzte Ehre, die Wotan dem Rechte erweist, ist, dass er mit der beschlossenen und ersehnten Vernichtung wartet, bis, aus andern Händen, als den seinigen, und aus einer höheren Macht, als der des Rechtes, die Mädchen ihren Ring zurück haben. Dann erst gibt er mit den in Loges Brünste geschleuderten Trümmern des Rechtsspeeres das Zeichen zu seiner und der Welt Vernichtung. — —

Dieser kurze Überblick wird die Wichtigkeit der drei Speerszenen des Rheingolds, vornehmlich aber der dritten,

erwiesen haben. Ohne sie ist das gesamte Ringdrama bis heute wenig mehr als eine chronikartige Aneinanderreihung von Tatsachen, bei der man am wenigsten begreift, warum dieselbe den Namen „Ring des Nibelungen" führt. Die Geschwisterehe hat nach der herrschenden Auffassung so gut wie nichts mit dem Ring zu tun, damit auch nichts das ganze „Walküren"-Drama. Ebenso nichts der Wanderer; Siegfried und Brünnhilde spielen in der Götterdämmerung ein Eifersuchtsdrama ab. Welch anderes Bild bietet doch der vorstehende Überblick dar, den man von der recht verstandenen dritten Speerszene aus gewinnt. Das grösste aller Dramen zeigt eine Einheitlichkeit des Grundgedankens und eine fast mathematische Schärfe der Gliederung, die sich gleichwohl streng von innen heraus entwickelt. Bei dieser Auffassung zweigt sich die Siegfried-Linie, ohne Verwirrung anzurichten, organisch von der Haupt- d. i. Wotan-Linie ab und mündet an ihrer Stelle wieder in dieselbe ein. Desgleichen habe ich in meiner Schrift „Mutter Brünnhilde" (1906, Leipzig, Gebrüder Reinecke, Preis 2 M.) gezeigt, dass die Siegfried-Brünnhilden-Tragödie ebenfalls ein Kampf um den Ring ist, indem sie an einem zweiten Beispiele zeigt, wie dieser den von Wotan gelegten Grund der menschlichen Kultur, die Familie, zerstört.



Mängel des Gesangunterrichts

Gedanken des Gymnasial-Oberprimaners **H. Walter**

Es gehört zu den grössten Seltenheiten, dass einmal ein Schüler öffentlich Stellung zu den Fragen der Schulreform nimmt. Und doch ist dieses Unterfangen naheliegend und sachlich begründet. Stellen der legislative Faktor des Kultusministeriums, die Aufsichtsbehörde des Provinzial-Schulkollegiums zusammen mit den exekutiven Organen der Lehrerschaft gleichsam den aktiven Bestandteil in der Schulorganisation dar, so bilden auf der anderen Seite die Millionen der Schüler das entsprechende passive Element; denn die Schüler spüren täglich an ihrem eigenen Leibe die guten und schlechten Wirkungen der Schulinstitutionen und der obrigkeitlichen Verfügungen.

Eine solche unheilvolle Wirkung für die Schüler ist die Unzulänglichkeit des theoretischen Gesangsunterrichtes in Sexta und Quinta. Ich kenne viele Kameraden und Erwachsene, die diesen Fehler ihrer Schulausbildung unendlich viel schwerer empfinden und empfunden haben, als etwa einen mangelhaften Unterricht im Griechischen und Lateinischen. Für alle nur einigermassen musikalische Menschen — und deren sind unter den höheren Schülern Gott sei Dank recht viele — bildet zweifellos eine ordentliche Kenntnis der Notenschrift einschliesslich der elementaren Rhythmik und Harmonik ein bald ebenso wichtiges und praktisch wertvolles geistiges Besitztum wie etwa die vier Grundrechnungsarten, weil sie dadurch auch ohne mühselige und kostspielige Musikstunden in den Stand gesetzt sind, nach einer einmaligen Unterweisung über die Lage der Töne auf dem betreffenden Instrument leichte, ihnen besonders gefallende Sachen vom Blatt zu spielen und so autodidaktisch sich musikalisch auszubilden. Jeder musikalisch veranlagte Mensch wird mir in der hohen Wertschätzung der Musik beistimmen, weil er die dauernde Glücksquelle, die ihm die Musik ist, an sich selber erfahren hat. Und vielen, vielen musikalischen Schülern enthält die Schule fast ganz den Schlüssel zu diesem Wunderreich mit all seinen Freuden und Genüssen vor, um sie statt dessen um so reichlicher mit einem riesigen Gedächtnisballast von lateinischen und griechischen Vokabeln und Regeln vollzustopfen, der nie und nimmer für sie von so grossem dauernden Wert sein kann, wie die Kenntnis der Notenschrift. Man wende mir nicht ein, dass die Gymnasiasten, solange sie jedenfalls die Schule besuchen, durch das Chorsingen die theoretischen Kenntnisse, die sie den Instruktionen nach haben sollten, beweisen und sie hierdurch dauernd üben und festigen. Ich kenne viele Schüler, die ausgezeichnete Chorsänger sind und doch keine einzige Note lesen können, wenn sie auch aus der Stellung, Grösse und Form der Notenköpfe ungefähr die Höhe und Dauer des Tones aus den Taktschlägen, Bewegungen und aus der Mimik des Lehrers den Rhythmus und die dynamischen Schattierungen zu entnehmen vermögen. Und dies ist, wenn man näher zusieht, auch ganz natürlich. Meist sind die Melodien den Chorsängern bekannt oder, wenn nicht, so lernen sie die ihnen zu Anfang noch unbekannten Lieder durch häufiges Singen mit Klavierbegleitung; erst wenn sie die Melodie im Kopfe haben, lässt vielleicht der Lehrer den Chor frei singen. Und wenn die Schüler auch die Noten beim Singen vor sich hinhalten, so ist das kein Beweis, dass diese alle die Melodie ablesen, vielmehr ein Beweis, dass sie den Text nicht können. Beim Chorsingen kommen die Schüler also fast ohne jede Kenntnis der Notenschrift aus. Aber, so höre ich den Leser einwenden, warum lernt ein Musikfreund, wenn ihm die Schule dieses für ihn so riesig wertvolle Wissen nicht in genügendem Masse vermittelt, nicht zuhause die Notenschrift durch Privatstunden, in denen er seine Musikvorliebe praktisch betätigen kann? Gewiss, das ist ja Gott sei Dank vielfach der Fall; ungleich häufiger aber gibt es allerlei Gründe, die den Musikunterricht hintertreiben. Da lässt sich der Herr Vater vernehmen: die Sache kostet zu viel Geld, und ausserdem soll sich der Junge lieber mit Schularbeiten als mit solchem unnützen Luxus beschäftigen. Es gibt auch sehr viele, die recht musikalisch sind, gern Musik hören und ihre Schönheiten empfinden, die aber nicht die nötigen technischen Fähigkeiten ihr Eigen nennen, um selber ein Instrument erlernen zu können, andere spüren weniger Neigung, sich schwere Sonaten einzustudieren, als einfache Volkslieder und Melodien zu spielen, weil sie weit mehr Freude haben, schwere Sachen gut vorgetragen zu hören, als diese selber herunterzustümpern. Schliesslich trägt Gleichgültigkeit und Mangel an Energie die häufigste Schuld, dass Musikalische von den Freuden der Musik ausgeschlossen werden. Denn hier wie auch sonst vielfach gilt das so lebenswahre Wort aus „Wallensteins Tod": „Und eine Gunst ist die Notwendigkeit". Fürwahr: der theoretische Gesangunterricht macht den Schülern ganz gewisslich keinen Spass, aber darauf wird in der Schule ja auch sonst herzlich wenig Rücksicht genommen, und an dieser Stelle wäre ein Zwang einmal sehr nützlich. Denn dass die Kleinen, in dem Bewusstsein, dass die Kenntnis der Notenschrift, — zumal wenn sie Liebe zur Musik schon besitzen, — von so hohem Werte für sie sein kann, ihre Unlust und Trägheit überwinden, wird mich niemand glauben machen. In der Beziehung legen ja auch die verständigen Älteren und sogar die Erwachsenen oft einen bedauernswerten Mangel an Selbstbeherrschung an den Tag.

Angesichts aller dieser Umstände, die dazu beitragen, dass so viele musikbegabte Kinder wie Erwachsene infolge einer schwerwiegenden Unter-

lassungssünde der Schule von dem schönsten und beglückendsten, das es wohl überhaupt gibt, ihr ganzes Leben lang ausgeschlossen werden, ist aufs dringendste zu wünschen, dass der theoretische Gesangunterricht so energisch, gründlich und liebevoll erteilt wird, dass die Kenntnis der Notenschrift für die Schüler einen „Besitz für immer" bildet.

Ein weiterer, nicht minder folgenschwerer Mangel des Gesangunterrichtes, in dem ganz inkonsequent und grundlos plötzlich milde Rücksicht auf das persönliche Wohlbefinden der Schüler genommen wird, ist die Unkenntnis der Volksliedertexte. In dieser Hinsicht lautet ein Teil der Verfügung vom 31. Dezember 1885: „Es hat einen unzweifelhaften Wert, wenn die Schüler der höheren Schulen — und das gleiche gilt von den Schullehrer-Seminaren — ohne ausdrückliches Erfordernis eines Memorierens der Texte, welches vom Gesangunterricht jedenfalls fernzuhalten ist, durch die blossen Gesangübungen einen Schatz von Vaterlands- und Volksliedern dauernd und nach ihrem ganzen Umfange im Gedächtnis bewahren. Ein zweckmässiges Verfahren bei den Gesangübungen kann ohne irgendeine für die Schüler daraus entstehende Belastung zu diesem Ziele führen."

Man gebe sich nur nicht der Hoffnung hin, dass durch das blosse Absingen der Volkslieder die sämtlichen Strophen dauernd behalten werden. In günstigen Fällen, besonders wenn der Lehrer häufig auswendig singen lässt, kann man hierdurch die Anfänge der Liedertexte (meist nur die erste Strophe) für einige Zeit auswendig, aber doch in den seltensten Fällen kann man durch lediglich Gesangübungen, „einen Schatz von Vaterlands- und Volksliedern dauernd und ihrem ganzen Umfange nach im Gedächtnis bewahren". Die Handhabung des Gesangunterrichtes genügt offenbar in dieser Hinsicht durchaus nicht den Vorschriften. Aber warum in aller Welt will man hier den Schülern Mühe und Arbeit ersparen, wo man sie, und zwar ganz mit Recht, mit Gedichten und Chorälen abquält? Lernt man doch in allen höheren Schulen 14 bis 16 Kirchenlieder, die bis zur Obersekunda durch immer neues Wiederholen gründlichst befestigt werden, obwohl diese vielleicht — zumal infolge des heutzutage leider so geringen Kirchenbesuches — von etwas geringerem praktischen Wert sind als die schönsten Volkslieder, besonders im Hinblick auf die Studentenzeit.

Die weiteren Folgen der Unterlassungssünde der höheren wie auch in verhältnismässig weit geringerem Masse der Mittel- und der Volksschulen sind nun einfach ungeheuerlich. Dieser Mangel ist nämlich ein Fehler in der Schulbildung unserer gesamten Nation, in welcher Beziehung wir sonst ja an der Spitze aller Völker marschieren, und rächt sich infolgedessen auch in einer, in allen Ständen und Berufsklassen allgemein verbreiteten Lücke der Allgemeinbildung. Der Leser wird das für übertrieben halten. Aber eine Menge von Symptomen, über die man meist oberflächlich oder gleichgültig hinwegsieht, argumentieren diese Behauptung: gewiss hat sich der Leser selbst schon zuweilen geärgert, wenn er auf einer Wanderung oder bei sonst einer Gelegenheit, während andere frisch von der Kehle weg ein fröhlich Lied in die Waldeinsamkeit hinausschmetterten, kaum die Melodie mitbrummeln konnte. Und sollte ihm dies noch nicht begegnet sein, so wird er zweifellos schon oft die allgemeine Beobachtung gemacht haben, dass vor jedem gemeinsamen Gesange gewöhnlich erst des längeren hin- und hergestritten und umhergefragt wird, welches Lied allen bekannt ist, wobei meist eine ganz erstaunliche Unwissenheit zutage tritt. Kurz und gut, es steht ausser aller Frage, dass die Unkenntnis der Volkslieder und daher auch ihre geringe Pflege in weitesten Kreisen besteht und dass wir diese Lücke in vielen Fällen unangenehm empfinden, vor allem, weil sie uns manche Freuden verkürzt und vorenthält; trotzdem füllen die wenigsten Schüler wie Erwachsene sie aus eigener Initiative aus und es ist daher diesem Mißstand am wirksamsten zu begegnen, wenn man das Übel an der Wurzel, d. h. in der Schule anfasst, getreu dem Sprichwort: Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nicht. Man braucht dabei ja nicht — und mancherlei Erwägungen lassen dies angebracht erscheinen — das vollständige Erlernen der Liedertexte gerade in den Chorgesangunterricht zu verlegen; vielleicht findet sich hierzu im Deutschen auf der Unterstufe irgendwie Gelegenheit. Aber das ist ja auch ganz nebensächlich. Die Hauptsache und das Fazit aus meinen vorherigen Ausführungen ist: die höheren Schulen müssen die zur Allgemeinbildung und für das notwendigste praktische Elementarwissen einfach unerlässliche Liederkenntnis ihren Schülern in genügendem Umfange vermitteln, oder, wenn wir uns vorsichtiger ausdrücken wollen, diesen Lehrstoff in weit höherem Masse und viel gründlicher wie bisher jenen zukommen lassen.

Aber genug von alledem! Ich will den Leser nicht länger mit meinen Darlegungen langweilen, sondern mit dem Wunsche schliessen, dass dieser Hinweis auf zwei noch wenig beachtete, folgenschwere Mängel der höheren Schulen seinen Zweck erfülle. Möge dieses Blatt hinausfliegen in die weite Welt und vielleicht hier und da verständnisvolle Achtung finden und — ich wage den kühnen Wunsch kaum auszusprechen — vielleicht sogar zum hundertsten Teil dazu beitragen, in einer einflussreichen, zuständigen Persönlichkeit den Entschluss reifen zu lassen, hier dauernd und durchgreifend einen Wandel zum Besseren zu schaffen.



Vom Bayreuther Festspielzettel

Von Paul Bülow (Lübeck)

Im vorigen Jahre zum ersten Male war es mir vergönnt, die Bayreuther Festspiele zu erleben. Mit den grössten Hoffnungen fuhr ich am Morgen des Aufführungstages von „Parsifal" in die berühmte Wagnerstadt ein, um dann am Nachmittag dem herrlichen Weihespiel beizuwohnen. Schon war ich im Begriffe die Allee zum Festspielhaus hinaufzugehen, als ich einen Mann gewahrte, der den Theaterzettel für „Parsifal" ausbot. Ich kaufte mir für zehn Pfennige einen dieser Zettel und war erstaunt, als ich ein Zeitungsblatt in die Hand bekam, das in seinem ganzen Äusseren dem Zeitungswisch einer Kleinstadt ähnelte. Noch grösser aber wurde meine Verwunderung, als ich diesen angeblichen „Theaterzettel" entfaltete. Kaum wollte ich meinen eigenen Augen trauen, als ich auf die erste Seite blickte. Alles war mir in der kleinen oberfränkischen Stadt bisher so unendlich weihevoll und so recht geeignet für einen höheren Kunstgenuss vorgekommen, dass ich diese Entdeckung einer geradezu unglaublichen Unschönheit nicht begreifen konnte. So viel ich weiss, ist wunderbarer Weise bis jetzt über die unästhetische Form und besonders über den dem künstlerischen Zwecke gänzlich fernstehenden Inhalt des Theaterzettels der Bayreuther Festspiele nie etwas Rügendes geschrieben worden. Einen gleichen Eindruck wird aber jeder künstlerisch empfindende Festspielbesucher erhalten, wenn er sich dieses abstossende Reklameblatt von Theaterzettel betrachtet.

Man vergegenwärtige sich folgendes Bild: Auf dem Titelblatt befindet sich das Personenverzeichnis des „Parsifal" (oder auch eines der übrigen Werke), umrankt von der Reklame und den Anpreisungen der ersten Hotels der Stadt. „Erstklassige Weine", „Export-Bier vom Fass", „Diners zu jeder Tageszeit" usw. finden ihre Anpreisung neben dem Personenverzeichnis des Bühnenweihfestspiels „Parsifal"! Ich als Lübecker hätte mich nicht gewundert, wenn ich unter der Reklame des Theaterzettels noch gelesen hätte: „Lübecker Halb und Halb, Liqueur in Gralskelchen", zu haben im Restaurant * * *!

Wie eine derartige Verunzierung des Theaterzettels der Bühnenfestspiele in Bayreuth möglich ist, ist kaum zu erklären. Widmet doch jedes kleine Provinztheater seine Aufmerksamkeit auf eine durchaus künstlerische Ausstattung seines Theaterprogramms, und hier, an der geweihten Stätte deutscher Kunst, muss sich in dieser Hinsicht ein Banausentum zeigen, das durch nichts entschuldigt werden kann. Widerspricht es doch jedem ästhetischen Gefühle, neben dem Personenverzeichnis des allererhabensten der Wagnerschen Werke eine Reklame zu finden, die sich ganz und gar auf materielle Genüsse beschränkt. Bayreuth hat gerade Feinde genug und es muss Wunder nehmen, dass diese noch nicht die Gelegenheit benutzt haben, den geschilderten Umstand anzugreifen. Aber nicht allein die Widersacher Bayreuths hätten hierzu ein Recht, sondern auch der aufrichtige Verehrer Wagnerschen Kunstschaffens.

Ist der Theaterzettel auch nur eine geringfügige Äusserlichkeit für die Festspiele, so liegt es doch im Interesse des allgemeinen Kunstempfindens — wie es doch bei wahrhaften Besuchern der Bayreuther Festspiele noch im erhöhten Masse zu finden sein soll —, dass von massgebender Stelle hier bereits für die nächste Spielzeit Wandel geschaffen werden muss. Sollte der Firma Leonh. Tripss, die den „Theaterzettel" alias Hotelreklameblatt für Bayreuth herausgibt, keine Vorschrift gemacht werden können, dass sie in der Ausstattung des Theaterprogramms die Bedeutung der Bayreuther Festspiele zum Ausdruck bringt? So kann und darf der Theaterzettel in Bayreuth für die Zukunft nicht mehr bleiben. Vielmehr muss er eine künstlerische Ausstattung und einen der Sache Bayreuths entsprechenden Gehalt aufzuweisen haben. Hoffen wir also im Jahre 1914 ein entsprechenderes und geschmackvolleres Theaterprogramm der Bayreuther Fesspiele zu erhalten.



Viertes elsass-lothringisches Musikfest

Strassburg i. Els.

Während die ersten drei elsass-lothringischen Musikfeste privater Initiative ihr Entstehen zu verdanken hatten, hat das diesmalige vierte Musikfest (vom 31. Mai und 1. und 2. Juni) die „Stadt Strassburg" selbst als Unternehmerin in die Hand genommen; dadurch wurde dem Feste schon von vornherein der Charakter einer auf geschäftlicher Basis beruhenden Veranstaltung entzogen und man durfte sich daher der seitens der Stadtverwaltung bekundeten, idealen kunstfreundlichen Bestrebungen erfreuen. Neben dem Leiter des Strassburger offiziellen Musiklebens Hans Pfitzner waren als Festdirigenten noch zugezogen Hofrat Reger und zwei der bekanntesten Vertreter der neueren französischen Musik: Vincent d'Indy (Paris) und Guy Ropartz (Nancy). Der erste unter Hofrat Regers Leitung stehende Festabend brachte zunächst ein Concerto grosso von Händel in B dur in Regers Bearbeitung, die sich in der Hauptsache wohl auf eine andere Anordnung in der Besetzung der solistisch beteiligten Instrumente im „Concertino" erstreckt. Händels würdige klangschöne Musik, heute bald 200 Jahre alt, hört sich noch immer frisch und unveraltet an; besonders fein und eindringlich in seinen melodischen Linie entwickelte sich der 2. Satz, ein Stück von intimem Reiz, dem das muntere rondoartige Schlußstück als würdige Folie diente. Das Hauptstück des ersten Fest abends waren Regers „Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Adam Hiller" für Orchester. Dieses Werk, dessen Ausführung pausenlos fast drei Viertelstunden in Anspruch nimmt, bringt keine Variationen im klassisch-technischen Sinne des Worts, sondern solche im weiteren Sinne in freier phantastischer Gestaltung. Ging es auch hierbei nicht ganz ohne eine Anzahl Gewaltsamkeiten in harmonischer und klanglicher Beziehung ab, so zeigte es sich, dass in diesem Variationenwerk, neben der Kopf- und Rechenarbeit, doch auch Töne von Gemüt und Empfindung zu uns sprechen, die geeignet sind dem allerdings nicht leicht verständlichem Werk (in dessen teilweise sinnverwirrende verzwickte Satzkünste selbst gewiegte Auffassungskraft besitzende Hörer Mühe haben einzudringen) Freunde zu erwerben. Die Ausführung seitens der auf 120 Mitglieder verstärkten Orchesters war vorzüglich. Als letzte grössere Orchesterdarbietung gab es noch Brahms' dritte Sinfonie in F dur zu hören. Vieles, wie die Durchführung im ersten Satz und den geheimnisvollen Beginn des Finales, vor allem aber die Kantilenen des dritten Satzes erinnere ich mich lange nicht so ergreifend und verinnerlicht gehört zu haben. Alfred Kase, der ausgezeichnete stimmgewaltige Leipziger Baritonist, sang dazwischen eine Szene aus Gluck „Iphigenie in Aulis" und erzielte damit grossen Beifall. Fritz Kreislers Interpretation des Beethovenschen Violinkonzerts, war, trotzdem man es schon so oft und von den Besten der Geigerzunft in höchster Vollendung gehört, von unmittelbarer zündender Wirkung.

Das zweite Festkonzert war der modernen französischen Musik gewidmet und stand mit einer einzigen Ausnahme gänzlich unter Leitung von Vincent d'Indy, dessen Direktionsweise sich durch Einfachheit der Gesten, aber auch durch Exaktheit und Bestimmtheit der Zeichengebung auszeichnete. Eine dreisätzige Suite von Lalo liess in der melodischen Erfindung zuweilen neben dem den meisten französischen Musikerzeugnissen anhaftenden süsslich-sentimentalen Einschlag auch deutschen Einfluss (vielleicht auf den Unterricht seines deutschen Lehrers Baumann zurückzuführen!) erkennen. Nach einem etwas lärmvollen „Prälude" brachte die folgende „Serenade" pikante Musik, die unter Bevorzugung von Harfe, Pizzicato der Violinen, gestopften Trompeten und Triangel nicht uninteressant klingt. Im nächsten Satz: „Waldfest" geht es zwar recht laut und lustig zu, trotzdem verflacht der Satz allmählich und damit erlahmt das Interesse des Hörers an ihm. Eine Arie von Pierre de Bréville (geb. 1861) aus dessen lyrischem Drama: „Eros vainqueur" zeigte schwelgerisch-süsse Musik, die durch Madame Croiza aus Paris, der Besitzerin einer schönklingenden Stimme von hoher Gesangskultur, bestens zur Geltung kam. Mit am bedeutungsvollsten des französischen Abends war César Francks sinfonisches Tongemälde „Psyche" dessen Einleitung (Traum der Psyche) in schöner breiter Kantilene dahinströmt; der zweite Teil enthält berückend schönklingende Musik in reizvoller Orchestersprache, die ihren Kulminationspunkt erreicht, wenn die Chorsoprane die Warnung an Psyche ergehen lassen: „Denke daran, dass Du nie Deines Gatten Antlitz zu schauen begehren darfst!" Der dritte Teil malt im Orchester die reuevollen Klagen der verstossenen Psyche. Die Überleitung zu dem versöhnenden Schlußsatz und dieser selbst leiden an zu grosser Weitschweifigkeit und gleichbleibender Monotonie erzeugender Stimmung. Vincent d'Indys sinfonische Dichtung „Sommertag im Gebirge" zerfällt in drei Abschnitte: „Morgendämmerung", „Nachmittag unter Tannen" und „Abend", lehnt sich eng an die Prosadichtung des Roger de Pampelonne an und zeichnet tonmalerisch das Erwachen der Natur. Für die Naturlaute und das Stimmengewirr in Feld und Wald, den „Lärm der erwachenden Stadt" findet d'Indy charakteristischen Ausdruck bei reizvollster Klangkombination einer originellen Orchestersprache. Ein vornehmer Musiker ist auch Guy Ropartz, der aus seinem lyrischen Drama „Le pays" Vor- und Zwischenspiel zu Gehör brachte; Unaufdringlichkeit der Ausdrucksmittel bei gefälliger Melodik verfehlten nicht reges Interesse zu erzielen. Auch sein „Lied mit Orchester" „La fleur d'or", von Madame Croiza vortrefflich gesungen, wies die gleichen Vorzüge auf. Das von der Künstlerin dann noch gesungene Lied von H. Duparc lies den Komponisten als feinen Musiker erkennen, der Milde und Wärme des Gefühls zu vereinen weiss. In zwei Nocturnos wandelt Claude Debussy — „der Franctireur der französischen Musik", wie ihn ein französischer Kritiker genannt hat — auf neuen Wegen abseits der breiten Heerstrasse des Hergebrachten. Die beiden Nocturnos wurden von dem etwas verblüfften Publikum reserviert aufgenommen. Leichter hatte es Paul Ducas mit seinem allbekannten „L'Apprenti sorcier" (nach Goethes „Zauberlehrling"), der kraft seines prächtig geführten Orchesters und des Esprits einer durchsichtig klaren Tonmalerei zündende Wirkung ausübte.

Der dritte Musikfestabend stand unter Leitung Hans Pfitzners, der sich ein Programm zusammengestellt hatte, das trotz seiner abnormen Länge (4 Stunden bei tropischer Sommerglut!) einen Sieg auf der ganzen Linie voraussehen lies: Parsifal-Szenen und die Eroika-Sinfonie. Trotzdem die Verpflanzung vom Parsifal in den Konzertsaal (wie die auch auf „szenische" Wirkung gestellten Musikdramen Wagners überhaupt) im Prinzip nicht gebilligt werden kann, errangen die vorgeführten Stücke: Vorspiel, Verwandlungsmusik und Abendmahlszene — besonders die durch stark und gutbesetzten Knabenchor sich autzeichnenden Chorgesänge sowie die Sologesänge Kase-Leipzig (Amfortas) und Wissiak-Strassburg (Gurnemanz) — begeisterten Beifall, die „Eroica" von Pfitzner mit hinreissendem Schwunge dirigiert turbulente Applausorkane. Moriz Rosenthal, der gefeierte Pianist, fiel mit seinem Vortrag des nicht gerade bedeutenden und „musikfestlich" anmutenden Klavierkonzert von Xaver Scharwenka neben Wagner und Beethoven etwas ab, trotz phänomenaler Wiedergabe des Klavierparts. Auch seine Soli: „Desdur-Etüde von Bortkiewicz", „Papillons" von Rosenthal selbst, und der Mephisto-Walzer von Liszt wollten nicht so stark zünden, wie es eigentlich erwartet wurde. Eine Zugabe, eine wohl von ihm herrührende Paraphrase über eins der „17 Chopinschen Lieder" gefiel ausserordentlich. Einen durchschlagenden Erfolg hatte Pfitzner mit seiner Musik zu Kleists „Käthchen von Heilbronn", die im Konzertsaal diesmal merkwürdig besser gefiel, als kurz vorher im Theater gelegentlich einer Aufführung des Dramas. So bildete der dritte Abend des diesmaligen elsass-lothringischen Musikfestes einen mit grosser Begeisterung aufgenommenen Ausklang, der die besten Aussichten für die in dreijährigem Turnus stattfinden sollenden weiteren Musikfesse in Strassburg bietet.

Stanislaus Schlesinger



Hellerauer Schulfeste 1913

Es ist das Recht des Künstlers, seinem Ideale zu leben und sich um die Welt mit ihrem Drum und Dran nicht zu kümmern. Wenn also das Äussere der diesjährigen Veranstaltungen zu mancher Mißstimmung und mancher Verärgerung Anlass gab, so wird man weniger Jaques-Dalcroze als dem verantwortlichen Leiter der Inszenierung des Ganzen die Schuld zuschieben müssen, und es ist fraglich, ob die Nebensächlichkeit, mit der in diesem Jahre das Publikum behandelt worden ist, im Interesse der Förderung des Hellerau-Gedankens lag. Wenn man für einen Platz im Saale 25 M. bezahlen muss, so ist das gewiss ein recht ansehnlicher Preis, aber hier steht doch wenigstens dem geforderten Betrage ein künstlerischer Gegenwert gegenüber. Ob es aber den Begriffen von Leistung und Gegenleistung entspricht, wenn in der offiziellen Garderobe für das Aufbewahren des Hutes fünfzig Pfennige erhoben werden, das ist eine Frage, die im Sinne von Hellerau nur die Millionäre beantworten dürften. Dann hatte man nicht daran gedacht, dass das Festspielhaus weit vor der Stadt liegt. Wer, um nach Dresden zu gelangen, seine Autodroschke für die auf dem Programm angegebene Zeit bestellt hatte, sah sich in die wenig angenehme Lage versetzt, beim Nachhausefahren eine volle Stunde Wartezeit besonders bezahlen zu müssen, so stark hatte sich das Ende verzögert. Das sind gewiss Äusserlichkeiten, aber wenn man Gäste ladet, und namentlich zu einer Sache, für die sie Enthusiasmus mit davonnehmen sollen, dann scheint es doch angebracht, ihnen ihre Überflüssigkeit nicht in so demonstrativer Form nahezulegen. Dass sich die Stimmung am zweiten Festspieltage trotz solcher Unliebsamkeiten ganz wesentlich über die des ersten hinaushob, lag nur an der Qualität der Aufführung von Glucks Orpheus.

Noch vor einem Jahre wusste man nicht recht, welchem Ziele die an sich gewiss recht überzeugenden rhythmischen Übungen praktisch dienen sollten. Die grossen Worte, die mit dem Kreise der Schüler und blinden Dalcroze-Männer in die Welt hinausposaunt wurden, die Worte von einer neuen Kultur, vom Rhythmus als sozialer Institution und was dergleichen Übertreibungen einer enthusiasmierten Anhängerschar mehr waren, waren zu mystisch, als dass man sich etwas Klares dabei hätte denken können. Jetzt hat sich das Ganze soweit kristallisiert, dass er einen Schluss auf seine praktische Verwendbarkeit zulässt. Die Wege führen zum Ballett. Die Übungen zur Erfassung von Melodie, Harmonie und Rhythmus werden unabhängig davon noch dem gesamten Musikunterricht zugute kommen, sie sind in ihrem Werte zu unmittelbar überzeugend, als dass sie auf die Dauer ohne Einfluss auf die musikalische Ausbildung bleiben könnten. Alles andere aber ist seinem Wesen nach Tanz. Man braucht sich nur die Wirkungen der ganz ausgezeichneten Orpheus-Aufführung einmal zu analysieren, wenn man das Beste an der Methode Dalcroze in seinem Kern sehen will. Man kommt auf das Ballett. Musikalisch blieb mancherlei im Orpheus hinter den Wünschen zurück. Sogar die rhythmische Übereinstimmung zwischen Bühne und Orchester kann stellenweise nicht zustande. Dafür ging aber von den Chorszenen und Tänzen eine Wirkung aus, wie sie auch die begeistertsten Dalcroze-Verehrer schwerlich erwartet haben dürften. Nicht übersehen sei dabei, dass das eigentlich Rhythmisch-gymnastische nur einen Teil der Wirkung ausmachte, dass die strenge Einfachheit der Bühne, die wunderbar weichen Farbenübergänge der Beleuchtung, die fein aufeinander abgestimmten Töne der Kostüme, die ruhige Führung der schreitenden Chöre und noch mancherlei anderes in geradezu einzigartiger Harmonie sich zu einem Gesamteindrucke des Erhabenen zusammenschloss, wie er auf der Opernbühne von heute nicht zu Hause ist. Hier liegen die nächsten Ziele der Arbeit von Hellerau, und hier werden ihr auch die ersten praktischen Erfolge blühen. Recht gut war der Orpheus Emmy Leisners.

Artur Liebscher

Rundschau

Oper

Berlin Die Königl. Oper hat ihre Kaiser-Regierungsjubiläums-Festvorstellungen mit grossem Glanz zu Ende geführt. Mit dem „Ring des Nibelungen" wurden Höhen erreicht, wie sie an dieser Stelle jedenfalls noch nie erlebt worden sind. Wenn Herr von Hülsen auf alle Angriffe gegen seine Intendanturführung nicht reagiert hat — ausgenommen den Fall Kopsch vor zwei Jahren — so muss er doch das sichere Gefühl gehabt haben, dass die vermisste Qualität vorhanden sei. Und sie ist eben auch tatsächlich vorhanden gewesen. Irgendwelche dunkeln Zustände im inneren Betrieb der Oper aber müssen das Vernehmbarwerden unterbunden haben Denn Qualität lässt sich nicht aus der Erde stampfen; und mit Ausnahme von Wiedemann, der in der „Götterdämmerung" den Gunther sang, war kein Fremder im Ensemble. Nur ein trüber Punkt hat sich herausgestellt: wir haben keinen rechten Wotan. Weder Bischoff, der ihn im Siegfried sang, noch gar Griswold, der ihn in der Walküre gottjämmerlich verwabbelte (er sollte nun ruhig nach Amerika zurückkehren), passten zu den prächtigen Darstellungen der übrigen Mitwirkenden. Sonst aber hat sich das Experiment der Besetzung mit unseren jüngeren Kräften vollkommen gelohnt. Auf das Rheingold, die Walküre und Siegfried brauche ich hier nicht noch einmal näher einzugehen. Was darüber zu sagen war, ist bereits bei den Berichten über die Neuinszenierung der drei Abende gesagt worden. Die Aufführungen waren geradezu künstlerisch glänzend.

Alles vorhergegangene wurde aber übertroffen durch die Neuinszenierung und -Einstudierung der „Götterdämmerung", die bedeutendste Leistung unserer Oper. Die Dekorationen sind mustergültig geglückt. Nicht zuviel, nicht zu wenig; alles edel, gross und stilvoll; nicht ganz genau mehr Bayreuther Kopie, aber dennoch voll mit Wagnerschem Geist. Besonders reizvoll ist die Halle Gunthers im ersten Akt. Sie ist nicht mehr der grosse Raum von früher, in der man die drei Menschen suchen musste, sondern nur die intimere Ecke nach dem Rhein zu. Rechts der Sitz Gunthers mit dem Tisch davor, und Hagen. Links ein ger-

manischer Webstuhl, an dem Gutrune still arbeitet, bis das Gespräch auf sie kommt. Ein hübsches, freundliches Bild, das noch nichts von der bald hereinbrechenden Katastrophe verrät. Und man fühlt die drei Darsteller wirklich beieinander, was häufig nicht der Fall ist. Die Schlußszene wird wohl ewig ein Problem für den Maschinenmeister bleiben. Immerhin ist sie hier wieder einmal so erträglich gemacht, wie man sie sich nur denken kann. Man hatte vielleicht das Vorgefühl einer atembeklemmenden Feuerwerksapotheose — aber diesmal hat Herr von Hülsen seine Neigung für glanzvolle Äusserlichkeit unterbunden und ein würdiges Schlussbild erstehen lassen.

Die Sänger verdienen durchweg das höchste Lob. Bergers Siegfried war jeder Zoll ein edler Held, jeder Ton ein zukunftsreicher Tenor. Von seinem früheren Bariton ist fast nichts mehr zu merken. Wiedemanns Gunther vermied die übliche charakterlose Auffassung. Auch er blieb ein Held, der gegen sein unfreiwilliges Schicksal ankämpfte. Frau Hafgren-Waag bot eine gar liebliche Gutrune dar, sang ungemein schön und war ganz sehnsüchtige Jungfrau. Anders als ihre berühmtesten Kollegengenossinnen, aber darum ihnen nicht nachstehend, gab Frau Kurt die Brünnhilde. Sie stellte sie als erhabenes Weib dar, ohne die Pose der gefallenen Halbgöttin. Sie hatte fast etwas Weiches, Inniges; sie liess fühlen, dass ihre Liebe zu Siegfried grösser war als ihr Vergeltungswille, den Hagen regierte. Die Schwurszene und der Schlussgesang haben mich selten so ergriffen wie diesmal, wo eine eben zu ihrer vollen Höhe erwachte Künstlerin mit der ganzen Hingabe ihres Wesens die herrlichste Frauenfigur der deutschen Oper verkörperte. Knüpfer war der Hagen, für den er berühmt ist. Die Leitung des Rings hatte Generalmusikdirektor Blech. Man kann nur rückhaltlos für das Resultat seiner Arbeit eintreten. War schon alles an den drei Vorabenden ungewöhnlich gut ausgefallen, so konnte man sich gerade bei der Götterdämmerung über ein Zusammengehen von Bühne und Orchester erfreuen, wie wir es nur allzulange vermisst haben. Und die Königliche Kapelle selbst, dieses ganz wunderbare, blühend frische Instrument, hielt die enorm anstrengende Festspielzeit mit einer Bravour durch, die staunenswert war.

Die Deutsche Oper in Charlottenburg hat eine prunkvolle Auffrischung von Goldmarks „Königin von Saba" vorgenommen. Man kann ja mit dem Werk und seiner Musik (als Junge habe ich mich daran wild begeistert) nicht mehr mit. Und doch bewundert man den sicheren Stil, die geschickte Mache und gelegentlich die sinnliche Melodik und den Glanz der Instrumentation. Dem Publikum hat es wieder gefallen, es jubelte förmlich. Die „Aufmachung" war allerdings auch effektvoll genug. Nur hätte besser gesungen werden können, und die Darsteller kamen nicht immer ganz mit dem Charakter ihrer Rolle durch. Der König Salomo z. B. erweckte eher den Eindruck eines abgesägten Scheinkönigs als den, der er der Bibel nach gewesen sein soll. Allerdings war es hier „Grosse Oper", weniger Altes Testament.

In der Kroll-Oper hat ein seltsamer Gast im Bajazzo gesungen: Waldemar Staegemann, der frühere Hofschauspieler. Man war in Scharen herbeigeströmt, um den beliebten Mimen zu hören, der hier sein Sängerdebut in Berlin machte. Der Sprung zum Bariton ist ihm ohne Frage gut bekommen. Das Organ, das zwar noch nicht genügend solide Kraft hat, ist edel und echt. Allerdings überwog der Darsteller den Sänger; und das freute natürlich gar sehr die vielen Backfischlein, die das Theater gestürmt hatten. Am gleichen Ort weilte noch ein anderer Gast: Alois Pennarini aus Hamburg, der den Mathias Freudhofer in Kienzls Evangelimann mit fein durchdachtem Spiel und schönem Gesang darstellte. Ein Mathias ohne rauchende Sentimentalität; ein einfacher, gemütvoller Mann; ein kleiner Christus. So ist diese Rolle geniessbar. Die Vorstellung bewies übrigens, dass das Niveau dieser Sommeroper sich erfreulich gehoben hat.

H. W. Draber

Konzerte

Berlin Das Festkonzert der Akademischen Hochschule am 16. Juni interessierte in erster Linie durch das Programm, welches das kulturhistorische Moment stark in den Vordergrund treten liess. Dass hierbei auch die künstlerischen Interessen gewahrt bleiben, dieser Umstand eben spricht für die Bedeutung der Geschichte für die deutsche Kunst. Die Musik ist bisher die an Historie ärmste der Künste gewesen, und wir dürfen uns der Tatsache nicht verschliessen, dass dieser Mangel zu Zeiten ein bedeutender Hemmschuh für ihre Entwicklung war. Konnte in den schwesterlichen Künsten der Schaffende da ansetzen, wo seine Vorgänger aufgehört hatten, so tappte hingegen der Musiker oft jahrelang im Dunkeln, wiederholte, was schon vorhanden, weil er von der Existenz der entsprechenden Dokumente nichts wusste, nichts wissen konnte, denn diese ruhten in Archiven, und es fehlte die Hand des Kunstforschers, welcher, indem er sie publizierte, ein Kulturbild schuf, in dessen Spiegel die künstlerische Fortbildung bis auf unsere Tage zu übersehen war. Gerade in den letzten 25 Jahren trat eine Bewegung ins Leben, als deren Haupt wir Geh. Regierungsrat Kretzschmar nennen, welcher heute die hervorragendsten Ämter unserer musikwissenschaftlichen und künstlerischen Bildungsanstalten bekleidet. Er hat den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Berliner Universität inne, steht an der Spitze des musikhistorischen Seminars, er ist der Direktor des Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen Hochschule, in welcher Eigenschaft er durch das unter seiner Leitung stehende Festkonzert die Aufmerksamkeit einer zahlreichen Zuhörerschaft auf einen unter der Regierung des Kaisers zur Förderung der Kunst hochbedeutenden Schritt lenkte: auf die Herausgabe der „Denkmäler deutscher Tonkunst". Diese Publikationen sind bis zu einer Zahl von 50 Bänden angewachsen. Aus ihnen gelangte eine Auswahl selten gehörter Musikstücke zur Aufführung, welche uns einmal wieder zum Bewusstsein brachte, wie reich unsere deutsche Kunst nun schon einige Jahrhunderte hindurch schafft, ohne dass die Mehrzahl nicht nur der Musikliebhaber, sondern auch der Musiker von Fach überhaupt eine rechte Ahnung davon haben. Händel und Bach — damit erschöpft sich meist die Kenntnis älterer Musik; dass diese beiden jedoch durch eine recht bedeutende Vorgängerschaft vorbereitet, ja geradezu bedingt waren, danach fragt niemand.

Heinrich Schütz, dessen Kunstschaffen dem 17. Jahrhundert angehört, stand an der Spitze des Programms mit einer dreichörigen Historie „Saul, Saul was verfolgst du mich" und einer biblischen Szene für Soli, Chor, Orchester und Orgel „Der zwölfjährige Jesus im Tempel", deren schlichte Innigkeit verbunden mit reicher polyphoner Satzkunst tief eindrucksvoll wirkt.

Es folgte G. Ph. Telemann, der Zeitgenosse Seb. Bachs, der das Kantorat an der Thomasschule als Nachfolger Kulmans 1722 ablehnte, woraufhin die Wahl auf Bach fiel, mit einer Arie „Andacht" aus dem für Hamburg geschriebenen Oratorium „Der Tag des Gerichts". Einen wundervollen Höhepunkt bildete F. W. Zachow, der Lehrer Händels, dem an der Händelschen Kunst ein bedeutender Anteil zufällt, mit einer Kantate für Solostimmen, Chor, Streichinstrumente, Harfe und Orgel, einer Perle der Komposition des 17. Jahrhunderts. H. Schein, auch ein Thomaskantor vor Bach, lernten wir als Instrumental- und Vokalkomponisten kennen. Seine Suite für Blasinstrumente führte uns zurück in die Frühzeiten der deutschen Variationen-Suite. Künstlerisch tiefer berührten zwei Madrigale aus den „Diletti pastorali", welche der Madrigalchor des Instituts für Kirchenmusik unter Leitung von Professor Thiel mit Präzision und Frische zu Gehör brachte. Johann Kuhnau war vertreten durch ein interessantes Beispiel der Programm-Musik: Wanda Landowska, die Lehrerin für Cembalo an der Hochschule, spielte die erste der Biblischen Historien auf einem Pleyelschen Cembalo „Der Kampf zwischen David und Goliath" und brachte das der Sache zu Grunde liegende realistische Programm zu charakteristischer Darstellung.

Heinrich Albert gab Proben seiner vokalen Satzkunst in vier Duetten: „Du vormals grüner Stock", „Keine Nacht kein Tag", „Jetzund heben Wald und Feld" und „Wer fragt danach", die in unverminderter Frische strahlen. Als ein Beispiel dafür, dass man neben dem Hillerschen Singspiel nach einer grossen deutschen Oper strebte, hörten wir Ouvertüre und Rezitativ mit Arie aus der Oper „Günther zu Schwarzburg" von S. Holtzbauer, welches uns in mehr als einer Wendung die Mozartsche Art vorahnen lässt. Den Beschluss bildete ein Konzert von Stökel, dem Gothaer Hofkapellmeister, in dem eine charakteristische Anwendung obligater Instrumente, von denen 2 Clarintrompeten durch ihren schmetternden Ton dem Ganzen ein lebhaftes, fast

grelles Kolorit geben, interessiert. Um die Aufführung machten sich ausser den Vorgenannten verdient: Chor und Orchester der Hochschule Musikdirektor Irrgang, Prof. Seiffert, sowie die Vertreter der Solo-Gesangspartien: Julie Häussler, Charlotte Keilide, Rudolf Lautenthal, H. S. Moser und Felix Reuter.

K. Schurzmann

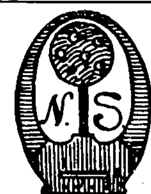
Bielefeld Recht lebhaft pulsierte das hiesige Musikleben in diesem Winter. Prof. Lamping und Königl. Musikdirektor Cahnbley brachten mit dem tüchtigen städtischen Orchester Werke älterer und neuerer Musiker zu Gehör. Von lebenden Tonsetzern wurden u. a. Pfitzner und Gernsheim berücksichtigt. Im 1. Musikvereinskonzert erlebte Brahms Schicksalslied eine recht befriedigende Wiedergabe; besonders gut gelang Lamping auch die Brahmsche Cmoll-Sinfonie. Solist des Abends war Alexander Seebald. Im 2. Vereinskonzert leuchteten die Strahlen der Bachschen Kantatensonne. Solistisch betätigten sich: Frau Möhl-Knabl, Frl. A. Leydecker, Dr. Römer und Hess v. d. Wyk. Erfolgreich gestalteten sich zwei Wagnerkonzerte, in denen Prof. A. Fischer, Kammersänger Bürger und Frl. S. vom Scheidt sich hervortaten. Sehr günstig wurde auch von der hiesigen Presse das Auftreten der alten Liedertafel von 1831 (Dirigent K. Millies) besprochen, die einen Volksliederabend gab, unter Mitwirkung von Frau Millies. Zu erwähnen ist ferner noch ein Liederabend der bekannten Altistin Frl. M. Philippi und das Auftreten der exzellenten Pianistin Frau Chop-Gronevelt.

K. M.

Noten am Rande

Von der ersten Parsifal-Aufführung in Bayreuth (1882) erzählt Felix Philippi in einem der Velhagen & Klasingschen Monatshefte allerlei Interessantes: „Ausser mir befanden sich im Zuschauerraum", so berichtet er von der Parsifal-Probe, der er beiwohnen konnte, „nur noch drei Personen: in der ersten Parkettreihe, von einer kleinen grünbeschirmten Lampe beleuchtet, sah ich zunächst das weltbekannte, scharf gezeichnete Profil von Liszt mit dem lang herabwallenden schneeweissen Haar, neben ihm Frau Cosima, beide vertieft in den vor ihnen aufgeschlagenen Klavierauszug und — Richard Wagner. Wagner hatte sich, um bequemer zur Bühne gelangen zu können, auf der rechten Parkettseite eine Brücke bauen lassen, auf welcher der quecksilberne Mann in den Pausen zahllose Male mit dem behenden Schritt eines Jünglings hin- und herlief, Anweisungen erteilend, Fragen beantwortend und mit den Seinigen plaudernd. Ich hatte ihn oft gesehen, hatte mehrere Male in München und Bayreuth mit ihm gesprochen, aber niemals war es mir so aufgefallen, wie gerade hier, dass seine Erscheinung seinem Riesenwerken nicht entsprach. Wohl verriet der merkwürdige Kopf mit der hervorspringenden Stirn, hinter der eine Welt erhabenster Gedanken lag, ungeheure Willenskraft und unbeugsame Energie, aber seine winzige Gestalt glich nicht der Vorstellung, die man sich wohl von dem Schöpfer dieser Götter und Helden machte. Das rotseidene Taschentuch (wenn ich nicht irre, schnupfte er stark), das neugierig aus der Tasche seines kurzen Jacketts hervorlugte, die weisse Weste, die grosse Kravatte, der ungestärkte Hemdkragen, die schlechtsitzenden hellen Hosen: all das hätte vielmehr auf einen kleinen deutschen Professor schliessen lassen, als auf diesen himmelstürmenden, alle Hindernisse überwindenden Revolutionär, der unsterbliche Weisen gesungen! Dazu sein unverfälschtes Sächsisch, dieser unmelodiöse Singsang, den er sich bis an sein Ende nicht abgewöhnen konnte, obwohl er den grössten Teil seines Lebens ausserhalb seines Vaterlandes zugebracht hatte. Aber all diese kleinen, zuerst ein bischen enttäuschenden Äusserlichkeiten vergass man vollständig, wenn man ihn am Werke tätig sah! Wie dieser Wundermann, mit beispielloser Energie körperliche Leiden überwindend, mit dem genialsten Scharfblick, der unglaublichsten Wandlungsfähigkeit, mit der wundervollsten Mimik, mit unermüdlicher Geduld und mit wärmster Herzlichkeit alle bezauberte! Die Glut, die von ihm ausging, strömte auf alle über und erwärmte sie alle. Nichts, aber auch nicht das Winzigste entging seinem Blick, mit hundert Augen sah er, mit hundert Ohren hörte er; er verbesserte Kostümfehler, verstärkte oder verminderte Beleuchtungseffekte, regelte die Tempi ... o, es war prachtvoll! Einen erfindungsreicheren, genialeren Regisseur hat es nie gegeben."





Verdi als Abgeordneter. Die „Tribuna" veröffentlicht einen am 6. Februar 1861 geschriebenen Brief Giuseppe Verdis, der kurz vorher die amtliche Mitteilung erhalten hatte, dass er zum Abgeordneten gewählt worden sei; der Brief lautet:

„Herr Präsident! Die Ehre, die der Wahlkreis Borgo San Donnino mir freiwillig anbietet, bewegt mich tief. Sie beweist mir, dass ich als ehrlicher und unabhängiger Mann geachtet werde, und das ist mir mehr wert, als der geringe Ruhm und das Glück, das die Kunst mir verschafft hat. Ich danke Ihnen daher, Herr Präsident, und bitte Sie, auch den Wählern, die mir das ehrenvolle Mandat anvertraut haben, zu danken. Sagen Sie ihnen gleichzeitig, dass, wenn es mir auch nicht vergönnt ist, im Parlament durch die Gabe der Rede zu glänzen, ich doch wenigstens einen unabhängigen Charakter, Gewissenhaftigkeit und den festen Willen, mit allen meinen Kräften zum Wohle, zum Ruhme und zur endlichen Einigung dieses unseres Vaterlandes, das so lange durch Ausländerübermut und durch innere Zwietracht getrennt war, zu wirken, mitbringen werde. Damit dieses lange und bisher unfruchtbare Sehnen nach einem einigen Vaterlande endlich gestillt werde, sendet das Schicksal uns einen König, der sein Volk liebt. Scharen wir uns alle um ihn, denn er wird in kurzem zum ersten König von Italien ausgerufen werden und wird auch wahrscheinlich der einzige sein, der mehr als den Thron die Italiener geliebt hat . . ."

Kreuz und Quer

Budapest. Der bekannte Violoncellist David Popper vollendete sein 70. Lebensjahr. Prager von Geburt und Schüler des dortigen Konservatoriums, war Popper auf Hans v. Bülows Empfehlung Kammervirtuose des kunstsinnigen Fürsten von Hohenzollern, als er an die Wiener Hofoper berufen wurde. Ihr hat er von 1868—1873 als Konzertmeister angehört. Kunstreisen begründeten seinen Weltruf. An der Ungarischen Landesmusikakademie wirkt Popper seit Jahrzehnten als Lehrer. Für sein Instrument hat er mehrere Konzerte und viele kleinere Stücke veröffentlicht.

Dresden. Einen Hegar-Silcher-Abend gibt am 12. November der Dresdner Lehrergesangverein unter Leitung von Prof. Friedrich Brandes. Hegars Preischor „1813" vom diesjährigen Kaiserwettsingen wird in diesem Konzert zum ersten Male in Dresden aufgeführt.

— Zum 200. Geburtstage Glucks, der im Frühjahr 1914 gefeiert werden soll, wird ein Verein gegründet werden, dessen Zweck darin besteht, die sämtlichen musikalischen und literarischen Werke Glucks im Druck herauszugeben, stilreine Gluckaufführungen anzuregen und literarisch das Verständnis und die Liebe für die Art und Bedeutung Glucks zu wecken. Der Verein soll seinen Sitz in Dresden haben.

— Der hiesige Bachverein wird sein diesjähriges Volkskirchenkonzert am 15. Oktober in der Kreuzkirche veranstalten und ausser einem modernen Chorwerk Bachs Magnificat aufführen. Der Kreuzchor wird in dieser Volksaufführung mitwirken. Am 6. Dezember findet eine Aufführung des Weihnachtsoratoriums in der Kreuzkirche statt. Für den Februar plant der Verein eine weltliche Aufführung, sowie für den Karfreitag, wie alljährlich, die Mitwirkung in Bachs Matthäuspassion. Für eine der folgenden Aufführungen ist die Hmoll-Messe in Aussicht genommen.

Heilbronn a. N. August Richard, der künstlerische Leiter der Konzertgesellschaft und des gemischten Chorvereins Singkranz, erhielt von der Stadt Heilbronn den ehrenvollen Auftrag die „Festmusik" zur feierlichen Einweihung des neuen Stadttheaters zu komponieren.

Kiel. Die Vereinigten Theater werden am 1. Januar 1914 Wagners „Parsifal" zur Aufführung bringen. Die szenische Leitung hat Direktor Alving, die musikalische Kapellmeister Ludwig Neubeck, welcher in früheren Jahren Mitarbeiter der Bayreuther Festspiele war. Geplant sind nur Sonntagsaufführungen, die nachmittags um 5 Uhr beginnen werden. Der Theaterchor wird durch den Kieler Chorverein bedeutend verstärkt.

Leipzig. Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes wird kurz nacheinander in Dresden (Lehrergesangverein) und Leipzig (Gewandhaus, Pauliner-Konzert) die Uraufführung des neuen Volbachschen Chorwerkes „König Laurins Rosengarten" für Männerchor, Baritonsolo und Orchester herausbringen. Das Werk nimmt eine volle Stunde in Anspruch.

— Der Universitäts-Sängerverein zu St. Pauli bringt in seinem Konzert am 3. Juli unter Leitung von Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes unter anderem als Neuheiten das „Litauische Soldatenlied" von Fr. Notz und den Zyklus „Landsknechtslieder" von Paul Umlauft (Instrumentierung von Karl Thiessen); die Baritonsoli singt Alfred Kase.

London. Von den englischen Musikfreunden wird mit Interesse das Unternehmen Dr. Terrys aufgenommen, der unter Mitwirkung der Gesellschaft weiblicher Musiker eine Reihe von Aufführungen weniger bekannter Werke von Bach veranstalten will, mit kleinem Chor und einem Orchester wie in Bachs Zeiten. Die Vokalmusik soll hauptsächlich aus den Kantaten gewählt werden.

München. Am 18. Juni ist hier die bekannte Klaviervirtuosin und Komponistin Ingeborg v. Bronsart, die Gattin des Komponisten und früheren Weimarer Hoftheaterintendanten Hans von Bronsart, im Alter von 73 Jahren gestorben. Sie war unter ihrem Mädchennamen Ingeborg Starck eine gefeierte Pianistin. 1861 heiratete sie Hans v. Bronsart, mit dem sie schon vorher in Leipzig wiederholt Konzerte gegeben hatte. Sie schrieb Lieder und Balladen, die dreiaktige Oper „Die Göttin von Sais", die einaktige Oper „Jery und Bätely" (Goethe), die grosse Oper „Hiarne" in einem Vorspiel und drei Akten (Hans v. Bronsart und Friedrich Bodenstedt) und die einaktige Oper „Die Sühne", musikalische Tragödie nach Theodor Körner.

Rom. Die Wagnergemeinde in Rom veranstaltete bei der Tasso-Eiche eine Gedenkfeier, bei der Fr. Aquilanti die Festrede hielt.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Ernst Bieping in Münster i. W.

Kruse, Wilh., op. 28. Lyrische Stimmungsbilder. Neun nach der Schwierigkeit geordnete, mit Phrasierung und Fingersatz versehene Unterrichts- und Vortragsstücke für das Klavier zu 2 Händen. M. 1.—.

Kullak, Theodor, op. 62 und 81. Kinderleben 24 kleine Stücke für Pianoforte. Revision von Alfred Rose. M. 1.—.

Moth, Hans, op. 6. Fünf Stücke für Violoncell und Pianoforte (Melodie — Walzer — Wiegenlied — Menuett — Burleske). M. 1.50.

Rose, Alfred, op. 28. Suite. 7 Klavierstücke zu 4 Händen. M. 1.—.

Die nächste Nummer erscheint am 3. Juli; Inserate müssen bis spätestens Montag den 30. Juni eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 27

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 3. Juli 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

E. T. A. Hoffmanns „Undine" als „Kunstwerk der Zukunft"

Eine Jahrhundert-Erinnerung

von **Dr. Edgar Istel** (München)

Es war am 23. Mai des Jahres 1813, nachmittags 3 Uhr, als auf einem elenden Komödiantenwagen der grosse Romantiker E. T. A. Hoffmann, den die Kriegsereignisse aus wohlgesitteten Beamtenverhältnissen herausgeworfen und dem abenteuerlichen Berufe eines vagierenden Kapellmeisters zugeführt hatten, in Leipzig einzog, gleichsam als ob ihn, einen „heiligen König" der Kunst, ein guter Stern geleitet habe, das Kindlein Richard Wagner zu begrüssen, das am Tage zuvor seinen ersten Schrei getan und das, dereinst zum Manne geworden, herrlich erfüllen sollte, was sein grosser Vorgänger gerade in jenen Tagen über die Zukunft des musikalischen Dramas erdacht und in dem Dialog „Der Dichter und der Komponist" niedergelegt hatte. Und ein schönes Stück „Zukunftsmusik" hätte er dem Kindlein gleich zur Wiege bringen können: die Partitur seines zum grossen Teile vollendeten Meisterwerkes „Undine". Zwei Jahre zuvor war das liebliche Märlein von der Wasserfee, von Friedrich Baron de la Motte Fouqué so treuherzig erzählt, erschienen, und kaum hatte Hoffmann es in Bamberg, wo er gerade Musikdirektor war, kennen gelernt, als er bereits den Plan, diesen Stoff einer Oper zugrunde zu legen, gefasst hatte. Das war im Juli 1812, als der so merkwürdig vielseitige Mann gerade die Altenburg bei Bamberg mit Fresken schmückte. Freund Hitzig in Berlin übernahm es, sich an Fouqué zu wenden, der sich auch sofort bereit erklärte, die Textbearbeitung selbst zu übernehmen. Entzückt dankte ihm Hoffmann in einem prächtigen Briefe vom 15. Aug. 1812, in dem es heisst: „Nicht mit Worten sagen kann ich es, wie ich das tiefe Wesen der romantischen Personen in jener Erzählung nicht allein innig empfunden, sondern wie Undine, Kühleborn usw. sich gleich beim Lesen meinem Sinn in Tönen gestalteten und ich so ihre geheimnisvolle Natur mit den wunderbarsten Erscheinungen recht zu durchdringen und zu erkennen glaubte. Die Überzeugung von dem ganz eigentümlichen Opernstoff, den die Undine darbietet, war daher nicht das Resultat der Reflexion, sondern entsprang von selbst dem Wesen der Dichtung. Sie haben eine ausführliche Skizze der Oper, wie ich sie mir denke, verlangt, und nur dies konnte mich bewegen, die Beilage auszuarbeiten, welche Szene für Szene das historische sowie den musikalischen Gang des Stückes nach einzelnen Nummern darlegt. Wie fern mir jede Anmassung liegt, den herrlichen Dichter auch nur im mindesten beengen zu wollen, darf ich wohl nicht versichern, nur sei es mir erlaubt zu bemerken, dass, wenn immer Begebenheiten wegfallen, weil der Raum des Dramas sie nicht aufnehmen kann und dadurch mancherlei Nuancierung verloren zu gehen scheint, die Musik, welche mit ihren wunderbaren Tönen und Akkorden dem Menschen recht eigends das geheimnisvolle Geisterreich der Romantik aufschliesst, alles wieder zu ersetzen imstande ist. Tag und Nacht sehe und höre ich die liebliche Undine, den brausenden Kühleborn, den glänzenden Huldbrand usw." Mit welch glutvoller Begeisterung Hoffmann alsbald an die Komposition ging, zeigt dieser Brief nebst den noch folgenden an den Dichter, den er nicht müde wird, als den „wahren und tiefen Genius" zu preisen. Anfang Dezember 1813 war die Komposition vollendet, und ist's nicht seltsam genug, dass gerade Adolf Wagner, der bedeutende und auf seinen grossen Neffen so einflussreiche Mann es war, dem Hoffmann das Werk wenige Monate später vorspielte? Noch mystischer wird freilich der Zusammenhang, wenn man bedenkt, dass in demselben Jahre 1813 Hoffmanns erstes Novellenbuch, die „Phantasiestücke in Callots Manier" erschienen, eingeleitet mit einer von Jean Paul aus Bayreuth datierten Vorrede, in der es heisst: „Bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinander stehenden Menschen zu, dass wir noch bis zu diesem Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt". Auch „Undine" ist noch keine Erfüllung, nur eine Verheissung, aber eine Verheissung von solch merkwürdiger Deutlichkeit, das erst wir Heutigen den Weg erkennen können, den sie gezeigt. Undine wies direkt auf das „Kunstwerk der Zukunft", auf Weber und Wagner, hin. Beide haben von Hoffmann gelernt, besonders Weber praktisch, und zwar gerade an der „Undine". Wagner, der die Oper wohl nie gekannt hat, ist jedoch aufs Tiefste von ihren Prinzipien beeinflusst, indirekt durch die Vermittlung Webers und direkt durch Hoffmanns Schriften, die er schon in der Jugend leidenschaftlich las und selbst im höchsten Alter noch liebte. Und ist's nicht wieder eine seltsame Beziehung zwischen beiden grossen Geistern, dass Wagner just am Vorabend seines letzten Tages, am 12. Februar 1883, zu Venedig Fouqués Undine vorlas?

Undine, die Hoffmann ursprünglich in Würzburg

herausbringen wollte, als er noch kaum an eine Änderung seiner persönlichen Verhältnisse denken konnte, kam schliesslich nach seiner Rehabilitation zuerst in Berlin aufs Theater, wo sie beim Intendanten Graf Brühl „durchgreifende Sensation" erregte. Für die Saison 1815-16 angenommen, sollte sie mit unerhörter Pracht inszeniert werden, und Hoffmann, das Universalgenie, entwarf selbst die 12000 Taler kostenden Dekorationen in Gemeinschaft mit Schinkel, den er dafür zu interessieren wusste. Der Erfolg des Werkes war so gross, dass man es innerhalb eines Jahres, nämlich vom 3. August 1816, dem Tage der Uraufführung, an bis zum 27. Juli 1817, nicht weniger als 23 mal gab. Zwei Tage darauf brannte das Schauspielhaus mit sämtlichen Dekorationen und dem Materiale zu dem Werke ab, wobei Hoffmanns eigene Wohnung in nicht geringe Gefahr geriet. Eine köstliche Karrikatur auf den Brand zeichnete Hoffmann in einem Briefe an Adolf Wagner. Brühl wollte das Werk ungeachtet aller Schwierigkeiten so bald wie möglich wieder im Opernhause geben, aber Hoffmann weigerte sich, es in dem ihm zu gross erscheinenden Raume spielen zu lassen. Diese Weigerung hat er teuer bezahlen müssen — das Werk blieb seitdem, einen ungünstig ausgefallenen Versuch in Prag 1821 ausgenommen, verschollen, ja, schon wenige Jahre nach Hoffmanns Tod ging in Berlin die Sage, die Partitur sei damals mit verbrannt, wie das allen Ernstes noch der alte Zelter (gest. 1832) versicherte, als ihn Hieronymus Truhn befragte, der erste, der eine ausführlichere Besprechung des Werkes nach Hoffmanns Tode veröffentlichte. Truhn kündigte bereits im Jahre 1839 an, die Herausgabe der Undine sei „demnächst" zu erwarten, aber erst 90 Jahre nach der Uraufführung kam es dazu, nachdem inzwischen José Vianna da Motta in dem Bayreuther Blättern (1898 S. 267 ff.) eine ausführliche Analyse mit Notenbeispielen gegeben hatte. Erst Hans Pfitzner gab in der „Edition Peters" einen vollständigen Klavierauszug nach der Originalpartitur heraus. Dass Pfitzner sich der nicht leichten Aufgabe mit so grosser Liebe und Sorgfalt unterzogen, ist ihm hoch anzurechnen, und auch dem Verlag kann man zu dieser ungewöhnlichen Publikation nur gratulieren. Pfitzner, dessen Auszug mit Recht weniger auf bequeme Spielbarkeit als auf Verdeutlichung des eigenartigen, oft so überaus modern anmutenden Partiturbildes ging, hat leider nur ein knappes Vorwort in Form eines Revisionsberichtes über die beiden glücklicherweise in der Berliner Bibliothek erhaltenen Partituren gegeben, und dabei den Namen des Textdichters Fouqué, der sich auch auf dem Titelblatt nicht findet, verschwiegen, ein Versehen, das hoffentlich in der nächsten Auflage ebenso wie die zu kurze Angabe der letzten szenischen Bemerkung berichtigt wird. Tatsächlich rührt der Text in seiner jetzigen Fassung mit Ausnahme kleiner Veränderungen (diese findet man bei Ellinger, Hoffmannbiographie, Hamburg 1894, Seite 218 f. verzeichnet) von Fouqué selbst her. Die bedeutsamste Abänderung ist jedoch von Hoffmann am Schlusse vorgenommen. Hier lautet die szenische Bemerkung nämlich: „Es steigt ein graues Nebelgewölk aus dem See, das sich immer mehr verdichtet, und man erblickt endlich in demselben, jedoch nur in schwankenden, halbzerfliessenden Umrissen ein aus Muscheln, Perlen, Korallen und seltsamen Seegewächsen phantastisch zusammengesetztes Portal, unter demselben Undine, die den in Ohnmacht liegenden Huldbrand in ihren Armen hält und sich sanft über ihn hinbeugt. Es umgeben die Gruppe Wasser-Geister aller Art; über alle ragt Kühleborns Gestalt empor. Ein von neuem aufsteigendes Nebelgewölk verdeckt nach und nach die Gruppe, so dass bis zum Schluss des Chors und dem Fallen des Vorhangs beinahe alles verschwunden ist. Die Erscheinung muss die ganze Breite des Theaters einnehmen und so duftig gehalten sein, dass man noch durch des Nebels dünnere Stellen die hinter demselben befindlichen Gegenstände, z. B. die Brücke, die Burg usw., erkennen kann". Von all dem gibt Pfitzner nur den Satz „Es steigt ein graues Nebelgewölk aus dem See" an. Gerade dieser Schluss, der Hoffmanns eigenster Phantasie entstammt, ist aber eben deshalb so merkwürdig, weil ihn sich Lortzing später angeeignet hat. Auf die so äusserst interessante Parallele zwischen den beiden Werken (das Lortzingsche trat erst 1845 auf) muss ich hier leider verzichten. Bemerkt sei nur, dass Lortzing, der weniger genau dem Märchen folgt, ein knapper gedrängtes Textbuch geschaffen hat, das ihm erwünschte Gelegenheit auch zu heiteren Partien (die Personen des Knappen und des Kellermeisters sind frei zugefügt) gibt, dass er aber in allen rein romantischen Szenen auch nicht im entferntesten Hoffmanns unheimlich-dämonische Grösse erreicht. Hoffmanns Kühleborn ist wirklich ein grausiger Elementargeist, dem gegenüber die gemütlich-sentimentale Lortzingsche Gestalt stark verblasst. Schon Carl Maria von Weber hat in seiner berühmten Besprechung der „Undine" Hoffmanns darauf hingewiesen, dass Kühleborn „am mächtigsten hervorspringt durch Melodienwahl und Instrumentation, die ihm stets treu bleibt und seine unheimliche Nähe kündet".

Gerade in der Charakterisierung Kühleborns hat Hoffmann ganz neue Pfade betreten, auf die ihm Weber bewusst gefolgt ist. Hier schon finden sich jene unheimlichen Verwendungen der tiefen Holzbläser, die dann im „Freischütz" solches Aufsehen erregten, hier schon die eigentümlichen Pianissimowirkungen der Blechbläser und die geteilten Streicher, namentlich mit Vorliebe geteilte Violoncelli. Eine derart raffiniert instrumentierte Partitur war bis dahin noch nicht dagewesen, und Weber selbst kam erst volle sechs Jahre später mit dem „Freischütz" heraus, dessen Komposition er allerdings unmittelbar unter der Einwirkung der „Undine" im Juli 1817 bereits begonnen hatte. Mit „Undine", der im Kolorit Marschners 1828 aufgeführter „Vampyr" und 1833 aufgeführter „Heiling" am nächsten stehen, obwohl beide Werke nicht entfernt so gut instrumentiert sind, mit ihr war die romantische Oper geboren, und sie enthielt bereits im Keime alle Errungenschaften der Zukunft. Zwar folgte auch sie noch der alten Nummerneinteilung äusserlich, aber schon dem Dramatiker Hoffmann war diese Fessel zu enge. In kühnen neuen Formen, die mit der alten Oper oft wenig mehr gemeinsam haben, versucht er sich — allerdings noch den gesprochenen Dialog beibehaltend. In der Partie des Kühleborn weist so schon manches unmittelbar auf Wagner hin, der ebenfalls, namentlich im „Ring", zur Charakterisierung die kühnsten Intervallsprünge der Singstimme nicht scheute. Geradezu gewaltig sind so manche Stellen, in denen Kühleborn in ungeheuren Duodezimenschritten sich bewegt, und Grausen erfasst den Hörer bei jenem barocken Humor, der sich einstellt, als Kühleborn sich für einen Schneider ausgibt, der zu Huldbrands Hochzeit gekommen sei.

Aber im übrigen wird man doch den skurrilen Humor Hoffmanns, der in den Novellen und namentlich in den „Kreisleriana" sich oft in so tollen Sprüngen ergeht, vergebens suchen. Ein erstaunliches Masshalten zeigt hier, wie Hoffmann sich musikalisch zu beherrschen wusste, wie fein er alle Kunstmittel als wahrhafter Meister zu verwenden

verstand. Deutlich, doch ohne jede „Reminiszenz“ sind neben der Einwirkung Beethovenscher Instrumentalmusik, die ja Hoffmann zuerst als epochemachend feierte, zwei Vorbilder zu erkennen: Gluck und Mozart, aber nicht der göttlich-leichtsinnige, tändelnde Mozart, sondern der Meister des „Don Juan“, den Hoffmann nach Webers herrlichem Wort „mit einem Phantasieglutstrom und tiefem Gemüt erfühlt“ hatte. War doch Don Juan nach Hoffmanns Meinung mit Recht das erste Kunstwerk, in dem sich die Musik als romantische Kunst dramatisch offenbart hatte. Dem Don Juan abgelauscht ist auch der merkwürdige, prächtige Schluss der Ouvertüre, die auf dem Dominantseptimenakkord von Cdur abbrechend sofort in das mit Cmoll beginnende Drama überleitet, ein genialer Zug, der die von Mozart empfangene Anregung fruchtbar weiterentwickelte. Leider hat sich Pfitzner verleiten lassen, diese eigenartige Wirkung dadurch zu zerstören, dass er den in Partitur 2 (die allerdings sonst zuverlässiger ist) enthaltenen Allegro-Abschluss in Cdur mitaufnahm, wodurch trotz der hinweisenden Anmerkung des Herausgebers bei künftigen Aufführungen dieser nichtssagende Schluss leicht mitherein gerät. Demgegenüber muss festgestellt werden, dass bei sämtlichen Berliner Aufführungen die Ouvertüre in der ersten Gestalt gespielt wurde, wie das schon Weber bezeugt: „Sie erregt und eröffnet die Wunderwelt ruhig beginnend in wachsenden Drängen, dann feurig einherstürmend, und dann gleich unmittelbar, ohne gänzlich abzuschliessen, in die Handlung eingreifend“. Auch Truhn gibt an, dass die Ouvertüre nicht abschloss und nennt den angefügten Cdur-Schluss einen für Konzertgebrauch eingerichteten. Endlich ist auch das Zeugnis Hoffmanns von ausschlaggebender Wichtigkeit. Es handelte sich nämlich, wie aus einem am 8. November 1816 an Fouqué gerichteten Briefe hervorgeht, darum, nach Brühls Vorschlag die Exposition abzuändern und zu verdeutlichen, worauf aber Fouqué anscheinend nicht eingehen wollte, da keine der Änderungen wirklich ausgeführt wurde. Auch der ganze höchst possierliche Ton, in dem Hoffmann die Brühlschen Wünsche bespricht, lässt darauf schliessen, dass es ihm nicht recht Ernst damit war. Als ersten dieser Abänderungsvorschläge führt Hoffmann an: „Die Ouvertüre schliesst förmlich mit grossem Lärm, Pauken und Trompeten“, und diesen „grossen Lärm“ (es ist wirklich nichts anderes) hat er dann auch als burlesken Einfall in die zweite Partitur aufgenommen. Dass dieser Schluss in der Oper jemals gespielt wurde, dafür besitzen wir kein Zeugnis. Wie die wenigen Konzessionen, die Hoffmann zu machen genötigt war, von ihm nur mit Ingrimm ausgeführt wurden, zeigt die Bemerkung in einem Brief an Hitzig vom 30. November 1812, in dem er davon spricht, dass „nur der gemeinen Bretter und des gemeinen neidischen Volks wegen, was sich gewöhnlich darauf bewegt“, er der Bertalda noch eine Arie geben müsse, und diese Arie ist dann auch sehr skurril (mit Rossinischen Kadenzen!) ausgefallen. Im übrigen befleissigte er sich einer geradezu musterhaften Deklamation, der nirgends etwas Opernmässiges anhaftet. Merkwürdig bleibt indes seine Vorliebe für Ensembles, die die Solostellen stark überwuchern, sowie die Bevorzugung der tiefen männlichen Stimmen (Kühleborn, Huldbrand, Pater und Fischer), der nur ein Tenor in der Nebenrolle des Herzogs gegenüber steht.

Und nun ergeht an die deutschen Bühnen die Bitte, sich in diesem Jubiläumsjahr recht bald des Werkes anzunehmen.

Ihr ehrt damit nicht nur einen deutschen Meister, Ihr bannt diesmal auch wirklich „gute Geister“, jene Geister, die uns der grösste deutsche Geisterseher durch das Medium seiner geliebtesten Kunst tönend beschworen hat.



Schwedisches Musikfest in Stuttgart

20.—23. Juni

Nachdem Berlin und Dortmund vorangegangen waren, hatte nun auch Stuttgart sein „schwedisches Musikfest“. Veranstalterin ist die Kgl. Akademie der Musik in Stockholm gewesen, welche mit nicht genug zu rühmendem Eifer sich an die Spitze einer Bewegung gesetzt hat, deren Ziel auf Anknüpfen engerer Bande zwischen der Tonkunst Schwedens und derjenigen unseres eigenen Landes gerichtet ist. Das Musikfest war demnach ein Unternehmen auf rein idealer Basis, von vornherein war jeder Gewinn ausgeschlossen, da die Eintrittspreise sehr billig gestellt wurden. Trotzdem wurden die Veranstaltungen nicht in erwünschtem Masse besucht, vielleicht, weil der Zeitpunkt nicht günstig gestellt war und zum Teil auch, weil die vorbereitenden Arbeiten am Festorte nicht mit dem nötigen Masse von Umsicht geschehen waren. Es kann sich in einem zusammenfassenden Bericht nicht darum handeln, die einzelnen langen (zu langen!) Programme anzuführen, vielmehr wird es darauf ankommen, den bestimmenden Eindruck festzuhalten, den man von der musikalischen Produktion im stammverwandten Schweden bekommen hat.

Ein auf fünf Veranstaltungen sich erstreckender Überblick dürfte genügen, einen einigermassen sicheren Eindruck zu bekommen, zumal ja, was dabei zu beurteilen war, nicht gerade Rätsel aufgab, sondern sich fast durchweg auf der Linie klarflüssiger, verständlicher Tonsprache bewegte. Viel Feines, Stimmungsvolles und von eigenartigem Reiz Umflossenes bekam man zu hören, der Einblick in die nordische Empfindungswelt hinterliess gewiss in Jedem eine angenehme Erinnerung, doch blieb auch das Eine nicht verborgen, dass das, was schwedische Musik charakterisiert, ihre Weichheit, ihr Überreichtum an liedmässigen Melodien, unter Umständen, nämlich, wenn es sich um grossangelegte Werke dramatischer oder sinfonischer Art handelt, eine Schwäche werden kann. Sicher war letzteres der Fall in A. Hallens „Schatz des Waldemar“, der Oper, die bereits 1899 entstanden ist und überhaupt ihrer Anlage nach in die Zeit zurückreicht, da man Dramatik mehr in den äusseren Vorgängen als in den seelischen Erlebnissen suchte. Im „Waldemar“ ist eine Art lokaler Nibelungensage (jedoch ohne ethische Vertiefung) mit Geschehnissen aus der schwedischen Geschichte um die Zeit des 14. Jahrhunderts verbunden. Der nationale Ton ist mit Glück getroffen, auch liegt etwas vom Geiste echter Romantik darüber, doch kann das Ganze mit seinen fast greifbaren dramatischen Schwächen unmöglich auf die Dauer interessieren. Das Textbuch ist veraltet und war überhaupt nie jung, die Musik kann als gefällig und gutklingend bezeichnet werden, doch finden sich viele im Wert sehr ungleiche Partien darin. Die Mitwirkung zweier hervorragender Gäste, der Kammersängerin Julia Claussen und des Kammersängers John Forsell, welche beide auch in den Konzerten Proben ihrer herrlichen Kunst ablegten, kam dem Verlauf der auch sonst in jeder Hinsicht gut vorbereiteten Aufführung sehr zu statten. Auch der treffliche Bassist Wallgrén sei hier genannt.

Der Upsalaer Studentenchor (Dirigent H. Alfvén) hielt, was sein Ruf versprach. Auch nicht die Spur von schläfriger Liedertafelei war zu bemerken. Nur frische, klingende Stimmen (die stählernen Tenöre fielen besonders auf), kein Kleben am Notenblatt, ein fröhlicher Korps-Geist und dabei eine hochentwickelte Technik — das Alles zusammengenommen gibt etwas, was unsere einheimischen Männerchöre gemeinhin nicht besitzen. Schon um dieses Konzertes willen allein lohnte sich der Besuch des viertägigen Festes.

Das Kammermusikkonzert brachte ein Quartett von Stenhammar (Amoll), welches Marteau vermittelte, eine Violinsonate von Sjögren (beide Werke sind bekannt), herrliche Lieder von Sjögren und Erikssen, und Gesänge von Morales, denen man aber die schwedische Abkunft nicht anmerkte. Als ein seltsamer Versuch sei die Elegie von A. Andersen erwähnt. Sie ist für 13 Violoncelli und 3 Kontrabässe geschrieben, hört sich anfänglich zartmelancholisch, zuletzt

aber sehr monoton an. Die höchsten Lagen des Cellos, welche naturgemäss sehr oft angewendet werden müssen, klingen leicht gequält, und verwundert fragt man sich, warum der Komponist nicht lieber den Bratschen gibt, was für die Celli so mühsam zu erreichen ist.

In den Orchesterkonzerten war Stenhammar zweimal vertreten, mit seinem harmonisch und melodisch interessanten D moll-Klavierkonzert (Solistin Frau Morales) und mit zwei Chören, von denen „Das Volk in Nifelheim" mit seiner düsteren, vom ersten bis zum letzten Ton festgehaltenen Stimmung, wohl die eigentümliche Wirkung echter nordischer Kunst am stärksten erreichte. Orchestergesänge steuerten H. Fryklöf, Nath. Berg und Ture Rangström bei, jüngere, von der älteren Richtung mit mehr oder weniger Glück sich abscheidende Talente.

Die grosse Baritonszene mit Orchester „Der Prediger" von Nath. Berg ist in den Farben zu dunkel ausgefallen. Wenn König Salomos philosophisches Rüstzeug vor seiner kleinen Geliebten zerbricht und in Nichts zerstäubt, wenn zwei Weltanschauungen, eine pessimistische und eine optimistische einander gegenübergestellt werden, so dürfen sich diese Gegensätze schon etwas deutlicher im Orchester ausdrücken. Dass Berg ein hoffnungsvolles Talent ist, blieb trotzdem nicht zu verkennen. Seine „Traumgewalten", eine sinfonische Dichtung nach Lenau, liess ob ihrer phantastischen Stimmung, welche an trostlose Schwermut und beängstigende Traumerlebnisse gemahnt, keinen Zweifel an der ausserordentlichen Begabung dieses Komponisten aufkommen. Wenn Berg den Bund mit den finsteren Mächten auflöst und freundlicheren Geistern die Hände reicht, kann er der Welt gewiss viel Schönes schenken.

Der Schwedenpionier Marteau stand für das dritte Violinkonzert von Tor Aulin mit der ganzen Kraft seiner künstlerischen Bedeutung ein. Vielleicht heisst es gegen den Strom schwimmen, wenn man bei dem gewiss gehaltvollen, in gewählter Sprache niedergeschriebenen Konzertstück auch auf seine Schwäche hindeutet. Wir haben nicht viele gute moderne Violinkonzerte, aber das Konzert, das die Geiger doch einmal wieder bekommen müssen, hat Aulin noch nicht geschrieben. Die Geige verlangt blühendere Melodik, die Passagen müssen sich natürlicher anhören, als in diesem Konzert, bei dem eine richtige Herzensfreude über das Werk selbst nicht aufkommen will.

Der H moll-Sinfonie von Kurt Atterberg hört niemand an, dass sie das Werk eines Autodidakten ist. Draufgängermässig und auch weitschweifig mag sie sein (beides deutet auf die Jugend ihres Verfassers hin), aber die Themen besitzen innere Kraft und jene Umwandlungsfähigkeit, ohne die man sinfonische Themen sich gar nicht denken kann. Der organische Zusammenhang der äusserlich abgeschlossenen Sätze ist kunstvoll gewahrt, die Hand, welche diese Sinfonie aufgebaut hat, besitzt bildnerische Fähigkeit, wenn ihr auch noch nicht Alles nach Wunsch gelingt. Den grössten Erfolg hatte Hugo Alfvéns E dur-Sinfonie. Sie war die sangbarste von den sinfonischen Arbeiten, ihr melodischer Fluss, ihre sprudelnde Erfindung, ihr milder, ja heiterer Grundton machte es zum Vergnügen, das Werk zu geniessen. Und doch: eben diese Eigenschaften deuteten es dem aufmerksamen Hörer an, dass Alfvén trotz seiner ausserordentlichen musikalischen Begabung nicht der eigentliche Sinfoniker ist. Nicht jedes Thema ist für die Sinfonie geschaffen, am allerwenigsten sind es volksliedmässige Themen, wie sie Alfvén u. a. im Andante bringt, das einen sehr hübschen Männerchor abgeben würde, aber vom echten Geiste der Sinfonie wenig oder nichts zeigt. In seiner „Drapa" (Apotheose eines Helden) für Orchester wandelt Alfvén auf den Bahnen Liszts, das Stück ist trotz seiner Reminiszenzen höher einzuschätzen als die Sinfonie, und noch mehr gilt dies von einem Chorwerke desselben Komponisten „Der junge Herr Sten Sture".

Alexander Eisenmann



Allgemeiner Deutscher Musikerverband

Die 25. Vertreterversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes fand in voriger Woche in Berlin statt. Die Hauptarbeit des Verbandes war dem Wettbewerb der Militärmusik und der Umgestaltung des Nachwuchswesens gewidmet. Unausgesetzt hat sich der Verband bemüht, die überaus schädlichen Auswüchse im Lehrlingswesen zu beseitigen. Die Mitgliederzahl des Verbandes hat sich von 14 642 im Jahre 1911 erhöht auf 16 204 im Jahre 1912. Der Verband hat seine Gründe gegen das gewerbliche Musizieren der Militärkapellen in einer Denkschrift zusammengestellt. Der Bericht hebt hervor, dass fast alle Parteien im Reichstag den Wünschen des Verbandes entgegenkommen. Eine Petition auf Einschränkung des drückenden Wettbewerbes der Militärkapellen ist dem Reichskanzler zur Erwägung überwiesen worden. Besonders eingehend beschäftigte man sich mit der Nachwuchsfrage. Aus dem Kreise der Eltern gingen dem Verband zahlreiche Zuschriften zu, die in erschreckender Deutlichkeit zeigten, wie notwendig für den Wert des Standes eine durchgreifende Änderung im Lehrwesen der Musik ist.

An den gemeinsamen Besprechungen aller beteiligten Verbände im Reichsamt des Innern über das Reichstheatergesetz hat der Verband teilgenommen. Der Verband kann als Erfolg buchen, dass in das Reichstheatergesetz für die Personen der Ausbildenden und für die Inhaber von Musikschulen die Bestimmung aufgenommen werden soll, dass sie nicht nur geldlich und sittlich, sondern auch künstlerisch befähigt sein müssen, zu unterrichten. Dasselbe soll für die Gehilfen gelten, die Lehrlinge ausbilden. Ferner sollen Schutzbestimmungen für die Gesundheit und über die Nachtarbeit gesetzlich festgelegt werden. Bei der Besprechung im Reichsamt des Innern wurde noch erwogen, ausser den Gewerbeinspektionen Fachinspektionen einzusetzen, die aus Sachverständigen aus ganz Deutschland bestehen sollen. Der Vizepräsident Prietzel (Berlin) beleuchtete den Wettbewerb der Militärkapellen. Manche Militärkapellmeister verdienten jährlich über 30 000 M.

Über die Lehrlingsfrage berichtete Kammermusiker Teuchert (Dresden). Er stellte auf Grund einer kürzlich aufgenommenen Statistik fest, dass die Lehrlingszüchterei in den sog. Stadtpfeifereien in grösster Zahl in der Provinz Brandenburg bestände; dann komme die Provinz Sachsen und Anhalt und dann die Provinz Schlesien. Im ganzen Reich gäbe es mindestens 4400 Lehrlinge in solchen Kapellen, eine Zahl, die bei weitem den tatsächlichen Bedarf an Nachwuchs übersteige. Die Missstände in den Lehrlingskapellen beständen in der Hauptsache in einer ungenügenden Ausbildung, in einer übermässigen Beschäftigung der jugendlichen Arbeitskräfte und in den ungesunden Arbeitsstätten. Dank der Tätigkeit des Verbandes haben sich diese Mißstände im Königreich Sachsen sehr vermindert. Aber es sei noch viel zu bessern. Notwendig sei vor allem, dass auch an die Befähigung der Unterrichtenden höhere Anforderungen gestellt, dass einheitliche Lehrverträge ausgegeben werden und dass den Musiklehrlingen ein geordneter Fachschulunterricht erteilt wird. Der Präsident Cords teilte hierzu mit, bei den Verhandlungen des Verbandes mit der Regierung über die Gestaltung des Reichstheatergesetzes sei bestimmt zugesagt worden, dass die Fachschulen für Musikerlehrlinge weiter ausgebaut werden sollen. Sobald dies geschehe, würde mit einem Schlage die Zahl der Lehrlingszüchtereien wesentlich zurückgehen.

Vizepräsident Prietzel kam auf das Ergebnis einer Berufsstatistik zu sprechen, die ergeben habe, dass das Durchschnittseinkommen des Musikers den Betrag von 100 M. monatlich nicht übersteigt. Geordnete Angestelltenverhältnisse beständen eigentlich nur bei den Kurorchestern, wo der Verband schon viel erreicht habe.

Unter anderem wurde weiterhin der Wettbewerb durch die Militärmusiker ausgiebig erörtert. Ein Antrag Berlin verlangte ein schärferes Vorgehen. In der Begründung wandte sich Strehle gegen das, was in der Reichstagssitzung vom 24. Juni der Vertreter des Kriegsministeriums Generalleutnant v. Wandel über die Militärmusikervorlage gesagt hat. Der Redner wies unter der stürmischen Zustimmung des Kongresses die Ausführungen gegen die Zivilmusiker als unzutreffend zurück. Er bedauerte, dass die Verordnung gegen gewisse Auswüchse beim gewerblichen Musizieren der Militärkapellen nur so selten von den Militärkapellmeistern beachtet wird.

„Die 25. Delegiertenversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes nimmt mit Bedauern Kenntnis von den Ausführungen des Vertreters des Kriegsministeriums in der Reichstagssitzung vom 24. Juni 1913 betreffend die Konkurrenz, die die Militärmusiker den Zivilkapellen im ge-

werblichen Musikleben machen. Wir protestieren gegen die Unterstellung des Vertreters des Kriegsministers, der die Klagen der Zivilmusiker als unrichtig und übertrieben hingestellt hat. Wir protestieren auch dagegen, dass die Zivilmusiker durch die sozialen Versicherungsgesetze gegenüber den Militärmusikern, die im Gegensatz zu den Zivilmusikern trotz des gewerblichen Musizierens als nichtversicherungspflichtig angesehen werden, in eine noch ungünstigere Lage gebracht werden. Wir protestieren gegen die Auffassung des Kriegsministers, dass das Musikleben im deutschen Osten nur durch die Mitwirkung der Militärkapellen ermöglicht werde. Wir sind im Gegenteil der Ansicht, dass die Entblössung des Ostens von Zivilorchestern nur als eine Folge der Militärkonkurrenz anzusehen ist. Wir protestieren gegen die Auslassung des Vertreters des Kriegsministers im Fall der Zugrundeerichtung des städtischen Orchesters in Bautzen, das nur durch die Militärkonkurrenz vernichtet worden ist. Wir fordern im Interesse unseres Standes, der hart um seine Existenz ringt, und der durch die gewerbliche Konkurrenz der Militärmusiker erdrückt zu werden befürchten muss, eine weitergehende Einschränkung des gewerblichen Musizierens der Militärkapellen, sowie ein Verbot des Uniformtragens bei Ausübung des gewerblichen Musizierens."

Die Tonsetzerfrage betraf ein Antrag des Präsidiums, die Programmforderung des Verbandes zu streichen, dass das Aufführungsrecht von Musikwerken durch den Erwerb der Noten erworben werden müsste. Präsident Cords und Redakteur Schaub begründeten den Antrag mit dem Hinweis darauf, dass diese Programmforderung infolge der Entwicklung des Urheberrechts in den letzten Jahren überlebt sei. Unter den Vertretern war aber wenig Stimmung für den Antrag vorhanden. Viele Redner klagten darüber, dass die übertriebenen Tantiemeforderungen der Tonsetzergenossenschaft nicht nur die Gastwirte, sondern auch die Musiker schädigen. Der Antrag des Präsidiums wurde schliesslich abgelehnt. Angenommen wurde dagegen ein Antrag, der die Verbandsleitung ersucht, die gesetzgebenden Körperschaften zu ersuchen, dass an die Stelle der willkürlichen Festsetzung von Aufführungssteuern durch die Tonsetzergenossenschaft eine gesetzliche Festsetzung dieser Beträge treten soll.

Am letzten Tage erstattete der Leiter des Stellenvermittlungsbureaus des Verbandes (Zimmer-Berlin) Bericht. Danach ist die Arbeit des Bureaus in erfreulicher Weise gewachsen. Während im Jahre 1911 742 Aufträge, darunter 21 für ganze Orchester erledigt wurden, waren es im Jahre 1912 1024, wovon 36 ganze Orchester betrafen. An grösseren Besetzungen wurden vermittelt die Kurfürsten-Oper und das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg. Interessant ist, dass für Charlottenburg 3000 Bewerbungen eingegangen sind. Die Zahl der Durchschnittsmusiker ist gewaltig gewachsen, es fehlen jedoch gute erste Bläser, Konzertmeister und Cellisten. Während auf zweite Stimmen auf eine Ausschreibung gewöhnlich 30 Bewerber kommen, sind für erste Kräfte häufig nicht einmal Bewerbungen eingegangen. Im Jahre 1913 sind bisher 300 Aufträge eingegangen; seit dem 1. Januar wurden 49 ganze Orchester zusammengestellt, wozu 1125 Musiker benötigt wurden. Der Berichterstatter meint, dass es an sich recht erfreulich sei, wenn es gelungen sei, innerhalb fünf Monaten 1200 Musiker zu placieren, es zeuge jedoch von der grossen Notlage der Musiker, wenn noch etwa 7000 Bewerbungen unberücksichtigt bleiben mussten! Diese Zahl würde gewiss zurückgehen, wenn die Konkurrenz der Militär- und Beamtenkapellen aufhöre. Bei den Vorstandswahlen wurden Cords (Wiesbaden) und Prietzel (Berlin) zu Vorsitzenden wiedergewählt. Die Vorsitzenden müssen ihre ganze Kraft dem Verbande widmen und werden daher besoldet. Die nächste Tagung wird voraussichtlich in Elberfeld stattfinden.

Bruckner-Gedenktafel-Enthüllung in Kronstorf

Sauber geputzte Häuschen lugen aus dem Grün des Waldhanges, aus den vielen Obstbäumen heraus. Eine altersgraue Kirche beherrscht den Ort: Kronstorf. Schmuck nimmt sich das Dorf heute aus. Es trägt Flaggen- und Blumenschmuck . . . Gesangvereine kommen mit Fahne: „Kränzchen" und „Liedertafel" aus Steyr, Vertreter der Gesellschaft der Musikfreunde mit dem Steyrer Bürgermeister. Abordnungen der Gesang-Vereine von St. Florian. Die Musikdirektoren August Göllerich und Franz Bayer, Regenschori Müller haben sich eingefunden. Zum Festzug wird Aufstellung genommen. Man hält vor einem einfachen Häuschen: dem ehemaligen Schulhaus, in dem Anton Bruckner vor 70 Jahren als Schulgehilfe einzog. Von Windhag bei Freistadt wurde der „verruckte Ghilf" strafweise nach Kronstorf versetzt. Für Bruckner war dies eine Erlösung. In zweifacher Beziehung: Die Frohnarbeit des Tanzlgeigens konnte er mit regelmässigem Musikunterricht (bei dem Regenschori von Zenetti vertauschen. Ein Gönner, der Besitzer des Hartl-Gutes, lieh Bruckner ein Klavichord, auf dem er fleissig Bach spielte. Dann standen ihm in den nahegelegenen Orten Steyr und St. Florian prächtige Orgeln zur Benützung. Für die musikalische Weiterbildung war demnach Kronstorf durch seine Lage für Bruckner von nicht geringer Bedeutung. Die Anbringung einer Gedenktafel war deshalb nur pietätvoll. Die Festfeier vollzog sich in einfach-würdiger Art. Nach der Begrüssung der Teilnehmer — etwa 500 — sang die Liedertafel Bruckners „Sängerbund" und Mendelssohns „O Täler weit, o Höhen" (Dirigent Prinz). Die Festrede hielt Professor Anton Lehofer, ein Enkel des Schullehrers, unter dem Bruckner tätig gewesen. Nach der Enthüllung brachte das „Kränzchen" das „Ave Maria" und „Träumen und Wachen" von Bruckner unter der Leitung des Freundes Bruckners, Musikdirektor Bayer, zum Vortrage. Die Tafel aus schwarzem Granit gefertigt, trägt die Inschrift: „Professor Dr. Anton Bruckners Wohnzimmer als Schulgehilfe 1843—1845, gewidmet von Freunden Bruckners 1913". Mit der Besichtigung des Bruckner-Zimmers (eigentlich nur ein grösseres Speisekammerl) fand die Feier ihren Abschluss. Franz Gräflinger

---

Rundschau

Oper

Leipzig Im Brennpunkt des Interesses und der Arbeit stand in der letzten Zeit der Wagner-Cyklus, vom 14. Mai bis 3. Juni. Es war ein schöner Traum Ihres Referenten, dem er vor 1½ Jahren zuerst Ausdruck gab, die Jahrhundertfeier Wagners könnte in seiner Geburtsstadt das „Liebsverbot" beginnen, mit seinem, durch die harmlose Verulkung der Sittlichkeits-Schnüffelei heute wieder hochaktuellen glänzenden Text und der, wie es scheint, höchst flotten und mindestens sehr geniessbaren Musik, in der Wagner schon das alte Nummernwesen fast ganz beseitigte und meist in der Art eines fortlaufenden Finale schrieb. In der Tat wird die deutsche Bühne wegen Materialschwierigkeiten noch geraume Zeit darauf warten müssen. Der Cyklus begann mit dem „Rienzi", dessen immer noch brauchbarer Ausstattung man zu misstrauen schien, ohne zum Entschluss der Anschaffung einer neuen zu kommen, mit einziger Ausnahme eines stilvollen Kirchenportals für den Bannfluch. Im übrigen fehlte der unter Porsts straffer musikalischer Leitung stehenden Aufführung trotz vieler szenischen Feinheiten mangels der nötigen Ausstattung völlig der Charakter der grossen Oper. Man durfte für den eigentlichen Beginn des Cyklus eher den Holländer ansehen; zu ihm besitzen wir eine Ausstattung von erstklassiger Schönheit aus der Zeit der Fleischtöpfe Volkners, wobei nur die für den Chor akustisch ungünstige weite Entfernung des Geisterschiffes im dritten Akt einer Korrektur bedarf. Als würdig kann auch mit Ausnahme der völlig unmöglichen Venusbergszenerie die Aufmachung des „Tannhäuser" gelten, dessen Regie zu keinen besonderen Bemerkungen veranlasst. Glänzend zeigte sich die geistige Durcharbeitung mit der Dr. Lert an Neuinszenierungen herantritt, im „Lohengrin", der allerdings bei uns nahezu ganz zur historischen Oper wird, eines guten Teils seiner Legendenpoesie durch die scharf verständige reinmenschliche Auffassung der Darstellung im allgemeinen entkleidet. Innerhalb dieses Rahmens aber ist die Regie der Massen und des Solistenspiels voll selbständiger und fesselnder Züge. Höchst ungern wurden die lieben alten Meistersingerdekorationen vermisst. Was der Cyklus neues dafür bot, war nur im 1. Akt,

dem Kircheninnern, gut, im folgenden störten nahezu unausstehliche Einzelheiten, wie die stilisierte Linde vor Pogners Haus, die uncharakteristische Geradlinigkeit der altdeutschen Häuser, der unnütze und unhistorische niedere Riesenofen bei Sachs.

Die schöne szenische Wirkung unseres „Tristan" wurde nur durch einen stilisierten Meeresstreifen im 3. Akt ganz unbedeutend beeinträchtigt; die Ringdekorationen sind die bekannt guten; hier störten zunächst die Falten im Walhallprospekt, — eine häufige ungeheuerliche Erscheinung im hiesigen Betrieb, die hoffentlich nächstens vollständig aus unsrem Bühnenleben verschwindet und zum Teil durch die ungünstige Lage des Magazins entschuldigt wird; ferner die gänzlich verunglückte und eigentlich längst durch Besseres zu ersetzende kurze Szenerie der Erda-Felsen im 3. Akt Siegfried.

Soviel zur Andeutung des äusseren Rahmens, in dem sich, vom Holländer an, unter Operndirektor Lohses monumentaler Führung, die musikalischen Ereignisse des Cyklus abspielten. Das unermüdliche Orchester bot sein höchstes im Tristan, den besonders unsere Holzbläser und Hörner bewunderungswürdig spielten. Eigentliche „Wagnersänger" haben wir bekanntlich nur zwei: Herrn Urlus, der als Rienzi, Tannhäuser, Tristan, Siegmund und Siegfried wieder in der wunderbaren Frische und Fülle seines alle Amerikafahrten spielend überwindenden Organs schwelgte, und Frau Rüsche-Endorf, die verdient gefeierte Venus und Brünnhilde. Da der eigentliche Heldenbariton zurzeit noch fehlt, vertrat Herr Spies (Braunschweig) glänzend den Holländer und Herr Kronen (Hannover) einnehmend den Wotan; den Sachs spielte am Geburtstag Wagners selbst in der weitbekannten vollendeten Weise der stimmlich schon etwas gealterte Herr van Rooy, während in der Zyklusvorstellung Herrn Kases Organ bis zur letzten Note der Partie voll Glanz und Wohlklang blieb. Die darstellerische Ausarbeitung dieser Riesenpartie kann eine erstmalige Vertretung wohl kaum endgültig feststellen. Erfrischend warm und kernig gezeichnet war Herrn Jägers Junker Stolzing, Frl. Merrems neues Evchen voll Liebreiz in Darstellung und Gesang. Von Herrn Kases klassischem Kothner galt es Abschied zu nehmen; indes fand sich in dem neuen Bariton Herrn Possony ein höchst ansehnlicher Ersatz. Durch eine als erstmalige Vertretung erstaunlich reife und künstlerisch vornehme Elsa erfreute Frl. Bartsch. Unmöglich ist es, alle übrigen, grossenteils nicht neuen Verdienste in dem Zyklus hervorzuheben.

Die Angelegenheit der Personalerneuerung ging gleichzeitig mit nicht allzuraschen Schritten weiter. Es scheint, dass der letzte David, Herr Albert (Düsseldorf), angestellt wurde, trotzdem Herr Schönleber sich im Wagnerzyklus vielseitig bewährte und kaum abzusehen ist, wie ein ganz echter ausschliesslicher Buffo, der Herr Albert zu sein scheint, die zahlreichen nicht heiteren Tenorpartien in ernsten Opern singen wird, wie den jungen Seemann im Tristan, Steuermann im Holländer, Reinmar im Tannhäuser usw. Die Bassisten-Gastspiele haben bisher zu keinem Resultat geführt, trotz des sympathischen Eindrucks von Herrn Wachter, der mit der Durchführung des Daland bei sehr beträchtlicher, aber nicht angemeldeter Indisposition seine Chancen verkleinerte. Vorläufig ragt Herr Rapp noch als Fels über die rasch zerfliessenden Wogen der Gastspiele empor. Es würde wohl auch niemand über deren Aufhören böse sein, da sie grösstenteils nur grossen und kleinen Ärger brachten. Mit etwas gesteigerter innerlicher Anteilnahme an der dramatischen Gestaltung seiner Partien vermöchte der treffliche Sänger seine Leipziger sich mit leichter Mühe für die Zukunft warmzuhalten, falls er Lust dazu hat. An einzelnen schönen Ansätzen hat es nicht gefehlt. Jedenfalls müsste die Auswahl eines Ersatzes für ihn künftig nur unter wirklich Berufenen getroffen werden.

Dr. Max Steinitzer

Nürnberg Die 2. Hälfte der Saison brachte nur spärlich Neueinstudierungen. Neben Verdis „Maskenball" sind als bedeutend nur „Don Juan" und „Der Dämon" zu nennen; denn eine Reihe von Opernvorstellungen, die zur Mehrung der Statistik gegen Schluss einmalig auf der Bildfläche erschienen, können infolge mangelhafter Vorbereitung künstlerisch nicht hoch bewertet werden. Die Verdische Oper war in szenischer wie musikalischer Hinsicht ausgezeichnet arrangiert. Den Mozartschen Stil traf jedoch nur Frl. Alsen (Elvira), während die übrigen Mitwirkendem im Spiel oder in der Singweise zu schwerblütig waren. Rubinsteins „Dämon" wurde für das Gastspiel George Baklanoffs (Wien) einstudiert, welcher berühmte Bassist im der Titelrolle und auch in „Carmen" die Zuhörer sowohl durch seine gewaltigen Stimmmittel als auch durch sein gewandtes, oft seltsam neu erscheinendes Spiel enthusiasmierte. Ebenso sehr wie durch seine künstlerische Leistung setzte er aber auch das Publikum in Erstaunen durch seine Rücksichtslosigkeit, als K. k. Hofopernsänger aus Wien den „Dämon" russisch zu singen und zum Schlussbilde in „Carmen" nicht mehr auf der Bühne zu erscheinen, wohl aber im schwarzen Gehrock noch den Beifall einzuheimsen, der in erster Linie der Wiener Kammersängerin Charles Cahier (Carmen) galt. Letztere gottbegnadete Künstlerin, die durch ihre Konzertvorträge hier bestens bekannt ist, bewährte sich als erstklassige Gesangsgrösse und Darstellerin mit hochintelligentem, bis ins kleinste ausgedachtem Spiel. Die als Novität gebrachte Heubergersche Operette „Ein Opernball" erhebt sich nicht über das seichte Niveau der Operette und erlebte nur wenige Aufführungen. Von einer Uraufführung der einaktigen Oper „Der Faktor" vom verstorbenen russischen Komponisten Lwovsky ist zu berichten, dass der Text in gedrängter Kürze einen nicht uninteressanten, etwas krassen Stoff behandelt, den jedoch der Komponist in grübelnder, düster gehaltener Stimmungsmalerei musikalisch nicht restlos auszuschöpfen vermochte. Die Oper war infolge Überanstrengung von Orchester und Bühnenpersonal nicht gründlich genug vorbereitet und wurde ohne Wärme aufgenommen. Von bekannten Gästen hörten wir Walter Kirchhoff (Berlin) im „Maskenball" und als Walter Stolzing, dann im „Nibelungenring" Kuhn (München) als Loge, der aber nicht voll befriedigte, Hensel (Hamburg), der in den beiden Siegfriedrollen brillierte, dann als stimmgewaltigen Hagen Th. Lattermann (Hamburg) und als eine leidenschaftliche Brünnhilde mit mächtigem, jedoch nicht in jeder Stimmlage gleich edel klingendem Organ A. Guszalewicz (Köln).

Das Hauptereignis der diesjährigen Spielzeit kam ganz am Schlusse mit 4 Festspielen. Zunächst „Peer Gynt" von Ibsen mit der schönen Musik von Grieg. Diese für die Bühnendarstellung überlange Dichtung wurde von Hans Werckmeister in 12 Bilder zusammengezogen, erforderte aber immer noch eine Aufführungsdauer von 5½ Stunden, was über die normale Aufnahmefähigkeit hinausgeht. Werner Kraus führte die fast übermenschliche Anstrengung erfordernde Titelrolle (wohl die umfangreichste aller existierenden Rollen) grossartig und siegreich bis zum Schlusse durch. Es folgte „Tristan und Isolde" mit A. Löltgen (Dresden) als gesanglich vorzüglichem, im Äusseren aber durchaus nicht heldenhaft erscheinendem Tristan, Frau Rüsche-Endorf (Leipzig) als in Gesang und Spiel grosszügiger Isolde, G. Bender (München) als stilgerechtem, idealen Marke und R. Breitenfeld (Frankfurt a. M.) als etwas polterndem Kurwenal. Von den sich gut ins Ensemble einfügenden hiesigen Mitwirkenden ist namentlich E. Alsen (Brangäne) rühmend hervorzuheben. Generalmusikdirektor v. Schillings (Stuttgart) dirigierte voll Leidenschaft, liess aber zuweilen alle Singstimmen von den Wogen des Orchesters verschlingen. Letzteres klang am schönsten unter F. Stiedrys Leitung im 3. Festspiel, dem Höhepunkt der ganzen Veranstaltung: den „Meistersingern", zu denen aus München H. Knote als Stolzing, F. Feinhals als Sachs, aus Berlin P. Knüpfer als Pogner und Claire Dux als Eva, sowie H. Nietan (Dessau) als David gewonnen worden waren. G. Landauers Beckmesser schloss sich den hochkünstlerischen Leistungen dieser berühmten Gäste würdig an. Auch alle übrigen Einheimischen gaben ihr Bestes, so dass diese Vorführung sich zu einer wahren Feier gestaltete. Die letzte Vorstellung bildete die „Fledermaus", welche durch die Mitwirkung von Kräften ersten Ranges: der Damen H. Bosetti (München) als Adele, Fr. Kaufmann (Hamburg) als Rosalinde und (aus München) der Herren O. Wolf als Alfred, Fr. Basil als Frank und Konrad Dreher als Frosch in einem für hier ungewohnten festlichen Gewande erstand. Wenn auch manchmal der Dialog nicht ganz den wünschenswerten Fluss besass, so boten doch die Gäste, an der Spitze Frl. Bosetti, so viel Köstliches an ausgelassenem Humor, wie in der Durchführung des Musikalischen, dass auch diese überaus lustige Vorführung den

Charakter des Ausserordentlichen trug. Hofrat Direktor R. Balder gebührt Dank für diesen festlichen Abschluss der Winterspielzeit. Prof. Adolf Wildbrett

Teplitz-Schönau Der Direktion Josef Fanta war es vergönnt, das Teplitzer Stadttheater nach einer längeren Periode der Stagnation einer neuen Blüte zuzuführen. Unter den vorangegangenen rasch wechselnden Direktionen hatte die Theaterunlust des Publikums einen derartig bedenklichen Grad erreicht, dass es verschiedener Massnahmen der Stadtverwaltung im Verein mit der künstlerischen Arbeit der Direktion bedurfte, um einerseits Leistungen zu bieten, wie sie das anspruchsvolle hiesige Publikum fordert, andererseits ein entsprechendes geschäftliches Resultat zu erzielen. Beide einander gegenseitig bedingenden Ergebnisse stellten sich ein. Das Vertrauen des Publikums kehrte bald wieder, als die Direktion Aufgaben löste, die für ein mittleres Stadttheater keineswegs zu den Alltäglichkeiten gehören. Speziell die Oper erreichte einen Höchststand der Entwicklung. Vor allem hatte man in dem ersten Opernkapellmeister Fritz Müller-Prem einen Dirigenten gewonnen, der sich als eine erste Kraft erwies. Blühende Tonschönheit, ausserordentlicher Nuancenreichtum im Orchester, dramatisches Vollblutleben auf der Bühne charakterisierten die Aufführungen und in vornehmem Stil brachte man ein ausserordentlich reichhaltiges Repertoire zur Durchführung. Glanzleistungen waren: Fidelio (zur Erinnerung an Beethovens und Goethes erstes Begegnen in Teplitz 1812), Meistersinger, Tristan, die zweimalige Aufführung des Nibelungenringes, Tannhäuser, Lohengrin, Holländer, Salome, Rosenkavalier, Samson und Dalila u. a. Von neueren Werken erzielte Kienzls „Kuhreigen" besonderen Erfolg, während Kaisers „Stella maris" — unter Leitung des zweiten Kapellmeisters Rudolf Sauer — wegen der Unselbständigkeit der physiognomielosen Musik mit Recht abgelehnt wurde. An älteren Werken, welche zum Teil Kapellmeister Müller-Prem, zum Teil Kapellmeister Sauer leiteten, waren zu hören: Rigoletto, Zar und Zimmermann, Tell, Fra Diavolo, Hans Heiling, Afrikanerin u. a. Aus dem Künstlerpersonal muss in erster Linie der mit mächtigen, wohldisziplinierten Stimmmitteln ausgerüstete Heldentenor Max Anton erwähnt werden, dessen dramatische Begabung ihn befähigt, in jeder seiner Rollen (Siegmund, Siegfried, Herodes usw.) stets ein wohlüberlegtes Ganze zu bieten. Eminente Musikalität, hervorragend schöne, modulationsfähige Sopranstimme und hohe schauspielerische Fähigkeiten zeichneten Frl. Else Anhalt aus (Sieglinde, Elisabeth, Elsa, Salome, Rosenkavalier usw.). Ferner seien anerkennend erwähnt: Frl. Else Major (Marschallin, Isolde, Santuzza usw.), Direktor Fanta (Hans Heiling, Tell, Nelusko usw.), Richard Alscher (Hunding, Hagen, Pogner usw.), Max Bloch (David), der Baritonist Walter Pieau und die Altistin Hermine Deuchler. Von Gästen erzielten besondere Erfolge: Schützendorf-Prag, Lehnert-Mühlhausen i. E., Petter-Köln. Einen festlichen Abschluss fand die Wintersaison durch eine Wagnerfeier, wobei der (teilweise in Teplitz komponierte) „Tannhäuser" eine hervorragende Aufführung fand. Es wirkten mit: Frl. Forti (Elisabeth), Frl. Hoy (Wenus), Herr Anton (Tannhäuser), Herr Pohorny (Wolfram), Herr Enderlein (Walter), Herr Alscher (Landgraf). Die musikalische Leitung hatte der inzwischen an das Aachener Stadttheater engagierte erste Kapellmeister Fritz Müller-Prem.

Dr. Vinzenz Reifner

Konzerte

Königsberg i. Pr. Das VII. Sinfonie-Konzert (Dirigent Professor Max Brode) hatte eine besondere Bedeutung durch die Mitwirkung Eugen d'Alberts. Er dirigierte seine Kain-Ouvertüre — ein grandioses Opus mit allen Schattenseiten der Moderne. Das klang tatsächlich wie Mord und Totschlag, wie Ruhelosigkeit peinigender Gewissensbisse. Der mässige Beifall galt mehr dem illustren Manne als seinem Werke. Dagegen glänzte er als Klaviervirtuose in Beethovens Esdur-Konzert op 73 Nr. 5 und Chopins Hdur-Nocturne op. 9 Nr. 3 und Asdur-Ballade op. 47. Abgesehen vom Beethovenwerk nötigte ihm jubelnder Beifall mehr Zugaben ab — ihrer wohl drei — als er Soli auf dem Programm hatte. Seine virtuose Technik ist selbstverständlich über jeden Zweifel erhaben, der Rhythmus hervorragend exakt und am auffallendsten seine Kunst, den an sich starren Klavierton durch entsprechenden Anschlag eventuell sogar singen zu machen. Wie Rubinstein vermag er u. a. einen Ton durch unmerklich fortgesetzt vibrierenden Anschlag und mit Pedal lange in gleicher Stärke erklingen zu lassen. Des weiteren brachte der Konzertabend Beethovens Cdur-Sinfonie op. 21 Nr. 1 unter Brodes meisterhafter, geschmackvoller Leitung — einen wirklichen Kunstgenuss! — Eine Freude bereitete uns die hiesige Klavierpädagogin, Fräulein Anna Bobrik durch ihr Schülerinnen-Konzert zugunsten der Bayreuther Stipendienstiftung. Es ist bewundernswert mit welcher Exaktheit diese teils noch sehr jungen Damen mit Orchesterbegleitung (Mendelssohn Gmoll, Schumann Amoll- und Grieg Amoll-Konzert) oder unbegleitete Soli spielten — mit guter Technik, schönem Anschlag, gestaltender Dynamik, verständnis- und temperamentvollem, warmem Vortrag und teils mit erstaunlicher Kraft. Da hörte man einige „Schülerinnen" von schon bestimmt ausgeprägter, musikalischer Individualität und für den Konzertsaal ausreichender Reife. Das aus biesigen Kunstfreunden und Militärmusikern improvisierte Orchester unter dilettantischer Leitung leistete Achtungswertes. — Im VIII. Künstler-Konzert spielte das Russische Trio Schubert Bdur op. 99 und Beethoven Bdur op. 97. Dank der herrlichen Wiedergabe fiel in ersterem besonders das Andante auf, in letzterem die prickelnde Rhythmik des Scherzo und, nachdem sehr umfangreichen Andante, das Allegro mit seinen elektrisierenden Tanzrythmen. Die Pianistin spielt mit glänzender Technik echt musikalisch, der Violinist und Cellist desgleichen, mit schöner Kantilene, gesundem Ton und verständiger Phrasierung. Dazwischen sang der Königsberger a cappella-Chor (Dirigent Conrad Hausburg) eine Anzahl verschiedenartiger Gesänge von Grieg, Mendelssohn, Schumann, Cäsar, Cui und Orlando di Lasso. Das war klangprächtig, mischte sich gut, gab einen genussreichen Einblick in das Stimmengewebe durch sorgfältig regulierte Stärkegrade und resultierte in einem jeweilig entsprechenden Lokalton, bei dem eventuell das Humorangehauchte, Neckische neben dem Ernsten, dem Markanten usw. seinen Anteil hatte. Dem Ganzen lieh der gehaltreiche Tonkörper das Baumaterial. Und dieser Chor soll sich demnächst auflösen? Ach nein, das darf unter keinen Umständen geschehen! Er muss weitersingen unter Hausburgs Hirtenstab! — Frédéric Lamond spielte am 17. März wiederum Beethoven, aber diesmal nicht, wie vor einigen Wochen mit Huberman Violin-, sondern allein Klaviersonaten. Da hatte er mehr Gelegenheit und Freiheit, als Interpret seine eigene dem gewählten Komponisten naheverwandte Art zum Ausdruck zu bringen. Auf dem Grunde einer zuverlässigen, tadellosen Technik baute er seine teils leidenschaftlich-gewaltigen, teils poesievoll-warmen, teils harmlosschlichten Schilderungen auf. — Der Haberberger Oratorien-Verein (Trinitatiskirchenchor), Dirigent Organist Reinhold Lichey, beging sein 50jähriges Bestehen durch eine „Geistliche Musikaufführung" in genannter Kirche am 18. März. Vollauf anzuerkennen ist das kunstverständige Streben Licheys, der in bisher 14 solchen Veranstaltungen, 10 Orgelvorträgen und 2 Musikal. Abendunterhaltungen fast ausschliesslich Erstaufführungen von Werken hervorragender Altmeister, wie auch neuerer, zeitgenössischer, beachtenswerter Tonsetzer den Hörern zugänglich machte. Allerdings vermag der Chor den Intentionen seines Dirigenten noch nicht ganz zu entsprechen. In der Hauptsache handelte es sich diesmal um Schuberts deutsches „Stabat mater" (Text von F. G. Klopstock), ein vergessenes Opus aus des Meisters Jugendjahren, das hier, dank der Gesamtausgabe der Werke Schuberts, gewissermassen als Novität geboten werden konnte. Teilweise war es von anderer Seite in Königsberg schon zur Aufführung gebracht. Lichey aber bot nun das Ganze — leider mit langen Pausen zwischen den Einzelnummern, was den konstanten Strom einer Gesamtwirkung nicht recht aufkommen lässt. Das Orchester wollte nicht recht mit. Das Tenorsolo sang R. Koenenkamp-Danzig. Eine Indisposition, scheint's, bereitete ihm in der Höhe etliche Mühe. Vorteilhafter zur Geltung kam sein angenehmes Organ in Max Stanges geistlichem Lied „Leid und Lied" mit dem schönen Eschelbachschen Text. Die hiesige Frau Dr. Jacobi (Sopran) löste ihre schwierige Aufgabe, fast stets in den höchstens Regionen, ehrenvoll, abgesehen davon, dass sie manchmal zu hoch intonierte und als Dritte im Bunde der materiellen Kraft ihrer Partner nicht ganz gewachsen war. Am besten schnitt Paul Kummetat (Bariton) nach Stimme und Vortrag ab; er gab sich ohne Wenn und Aber auf sehr angenehm berührende Weise. Lichey spielte eingangs ein Orgel-Choralvorspiel über „Erbarm dich mein, o Herre Gott" von J. S. Bach.

„Es wächst der Mensch mit seinen Zielen" — gewiss auch der vorgenannte Chor besonders. Wir werden es mit Interesse beobachten. Dem Leiter ein „Mutig vorwärts!" — Der Charfreitag brachte zwei grosse Werke zweier Kunstinstitute — bedauerlicherweise zu ein und derselben Zeit. Daher nahm ich mit der allerdings konzertmässig glatten d. h. ohne Korrigenda-Wiederholungen vor sich gehenden Generalprobe der musikalischen Akademie (Dirigent Paul Scheinpflug) vorlieb. Dieser „Brahms-Abend" galt zugleich als Erinnerungsfeier für den 1911 verstorbenen hiesigen Musikprofessor Robert Schwalm. Organist Beyer von der Tragheimer Kirche spielte Brahms' Choralvorspiel zu „Herzliebster Jesu" nach Joh. Heermanns alter Melodie und Präludium und Fuge zu „O Traurigkeit" mit guter Rythmik und feinsinnig registriert. Dann sang Herr Otto Schwendy einige „Ernste Gesänge", deren Klavierbegleitung Rob. Schwalm vor Jahren zu gelegentlichem Zweck instrumentiert hatte, mit Orchester. Hier, wie in dem nachfolgendem grossen Werk, wurde ich an den Eindruck seines Baritons vom Vorjahre in Insterburg lebhaft erinnert. Das Organ ist recht klang-, aber weniger tonreich d. h. in dem Vernehmbaren ist der intervallisch nach seiner Höhe zu unterscheidende Ton nicht gehaltvoll genug, um eben als solcher klar genug fassbar zu sein. In der bassartigen Tiefe verblasst und zerfasert er. Abgesehen hiervon darf man von relativem Wohlklang mit warm edlem, würdevollem Vortrag sprechen. Die kurze, bedeutungsvolle Sopranpartie, neben dem Genannten, in dem Hauptwerke des Abends — Brahms deutschem Requiem — sang Frau Anna Kämpfert mit vollsaftiger, schöner Stimme und tiefempfundenem, vornehmen Vortrag. In den Chören fiel u. a. besonders die verständige Abstufung der Stärkegrade auf. Das Gleiche kann vom Orchester (Kapelle des 43. Infanterieregiments und Mitglieder des Musikvereins) gesagt werden. Dies in günstiger Reflektion auf den Dirigenten. Das herrliche Werk Brahms, des Meisters der Harmonie und thematischen Arbeit, kam eindrucksvoll zur Geltung. — Die Singakademie unter Prof. Max Brodes altbewährter, temperamentvoller Leitung, brachte, wie gesagt gleichzeitig, im Dom Bachs Johannes-Passion zur Aufführung unter kunstfreundschaftlicher, praktischer Anlehnung an das Stadttheater, das die an solchen ernsten Tagen dienstfreien Solisten stellte. Oder umgekehrt —? Der durch die Philharmonie verstärkten Theaterkapelle fügte Brode in musikgeschichtlich-technischer Treue gegen den Urtext der Partitur dem Sinne Bachs gemäss „altmodische" Original-Instrumente jener „guten, alten Zeit" bei: Viola d'amore (die Herren Precht und Zschämisch), Viola da gamba (Herr Hopf), Laute (Frau Hopf), Oboe d'amore (die Herren Mielka und Lauterbach). Orgel und Harmonium bedienten die Herren Dr. Herrmann und Kraft. Der Toncharakter jener antiken Instrumente als begleitender Unter- oder Hintergrund gab den respektiven Soli ein duftiges, romantisches, lauschiges, heimatlich-intimes, geheimnisvolles Kolorit. Eine geschmackvolle, belebende Abwechslung brachte Brode in die Alt-Arie „Es ist vollbracht", indem er das Allegro „Der Held aus Juda singt mit Macht, Und schliesst den Kampf — Es ist vollbracht" von Knaben des Altstädtischen Gymnasialchores singen liess. (Erinnert an das Bibelwort: „Aus dem Munde der Unmündigen hast du dir ein Lob zugerichtet".) Es war eine Freude zu hören, mit welcher Sicherheit und Frische die Knaben die komplizierten Koloraturwindungen sangen — so lebendig, dass der Siegesjubel schier nach dem jugendlichen Übermut hinüberschielte. Walter Favres Evangelist (Tenor) hatte an seinem episch-objektiven Bericht einen offenbar lyrisch-subjektiven Anteil. Robert Seim (Jesus) verfügt über einen kompakten, tonreichen Bass. Er fasste seine Partie mehr im Sinne würdevoller Gemessenheit auf. Rudolf Gerhart (Petrus — Bass-Bariton), Otto Hönel (Pilatus — Bariton) une Ludwig Eybisch (Diener — Tenor) lösten ihre teils schwierigen Aufgaben mit gutem Gelingen. Von den Damen ist zuerst Frl. Erna Fiebiger zu nennen wegen ihres gesunden, ergiebigen Soprans, der den hohen Anforderungen gewachsen ist — alsdann Frl. Elsa Voigt, die als Altistin achtenswertes leistet. Der Chor fügte sich willig dem Dirigenten, hatte den Hauptanteil an der lebenswahren, ergreifenden Veranschaulichung der Tragödie von Golgatha und sang mit Macht der Harmonie und verständlicher Stimmführung die Choräle suggestiv in die Herzen hinein oder repräsentativ aus den Hörerherzen heraus. Von dem Orchester sei nur ganz kurz gesagt, dass er seiner Aufgabe vollauf gewachsen war und zum Wohlgelingen des Ganzen wesentlich beitrug.

Raoul von Koczalski hat ein aus vier über zwei Wochen verteilten Klavierabenden bestehendes „Chopinfest" gegeben. Er spielte ausschliesslich Chopin. Ob er der Chopin-Interpret ist, oder nur einer unter den besten, darüber mag die Meinung geteilt sein. Er besitzt eine über jeden Zweifel erhabene, perlende Technik, einen nüancereichen, bald duftigen, bald markigen Anschlag mit subtilsten Zwischenstufen, eine massvolle, aber warme, vornehme Auffassung im Vortrag. Auf dem Ganzen ruht eine reife, zielsichere Abgeklärtheit und Glätte, der der Hörer mit ungestörtem Kunstgeniessen und dem beruhigenden Bewusstsein, einen sicheren, alles beherrschenden Künstler vor sich zu haben, folgen darf. Zum berechtigten, erklärlichen Erbringen des Beweises, dass er auch anderen Komponisten gerecht zu werden vermöge, veranstaltete er ein fünftes Extrakonzert, das trotz der Straußschen Ariadne-Première desselben Abends im Stadttheater ebenso gut besucht war, wie die voraufgegangenen vier Konzerte — ein Erfolg, eine Treue der Zuhörer, deren sich nicht so leicht ein Künstler erfreuen und rühmen durfte. Hier spielte er zunächst die Cdur-Sonate op. 53 von Beethoven tadellos, temperamentvoll, fein; Schuberts Thema mit Variationen — sehr klar, effektvoll; eine Glucksche Kaprize aus „Alceste" in der Umschreibung von Saint-Saëns — als Komposition an jenes Opus Schuberts im Prinzip erinnernd, wenn auch nicht so glänzend, ohrfällig; Ddur-Sonate von Scarlatti — alter, kürzerer, einfacherer Bauart, etwas derb, jedenfalls nicht so flüssig gehalten, doch technisch und in der Auffassung gut gespielt; schliesslich als kurze Rekapitulation seiner virtuosen Gesamtleistung in den verflossenen drei Wochen: Lists Campanella — fein, suptil, glänzend, perlend meisterhaft! Auch als Komponist zeigte sich Koczalski in einer „Suite Polonaise". K's. Harmonik ist kompliziert, seine Erfindung, besonders was Melodie betrifft, gerade nicht blühend, vielleicht durch eher weltschmerzliches Vertiefen, in der Bewegung und Äusserung verlangsamt, so dass es in Einzelbilder zersplittert, nicht zum konstanten Strom eines stetigen Gesamtbildes kommt. So zeigt es sich in dieser einen, vierteiligen Komposition. Hieraus lassen sich aber noch keineswegs, generalisierend, endgültige Schlüsse auf sein Schaffensvermögen ziehen. Sein hiesiges Weilen und Wirken war ein grosser Erfolg. Man wird ihn im Oktober mit Freuden wieder begrüssen.

Dr. mus. J. H. Wallfisch

Leipzig Das dritte Kirchenkonzert des Bachvereins stellte jene beiden grossen Frühklassiker einander gegenüber, die mit ihrer überragenden Bedeutung, wenn auch noch so gegensätzlicher Wesensart, vom Ende des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts der Musikgeschichte ihr eigenes Gepräge aufdrücken: Joh. Seb. Bach mit der leider zu Unrecht unterschätzten Missa brevis und Händel mit jenem Te Deum, das er zur Feier des Sieges bei Dettingen im Jahre 1743 komponierte. War es schon an und für sich fesselnd, beide weniger häufig gehörten Werke nacheinander zu hören, so gab es noch nebenbei einen guten Vergleich ab für die Leistungen des Chores und seines Leiters, Herrn Prof. Karl Straube. Wie man ihn schon immer bei der Aufführung Bachscher Werke in erster Linie als dramatischen Dirigenten bezeichnen konnte, so war diesmal festzustellen, dass seinem Feuergeist auch der dramatischere Tonsetzer, Händel, mehr als der sinnigere Bach entgegenkommt. Jener verträgt auch mehr als dieser die grellen Lichter, die Straube oft so gern neben die Schatten setzt. Aus alledem folgt, dass die Eindrücke, die das Händelsche Werk hinterliess, noch reicher zu nennen waren als die des Bachschen. Der Chor sang bis auf ganz geringe Intonationstrübungen sicher und klar zeichnend. Als Solisten walteten unsere geschätzten einheimischen Sängerinnen Frl. Ilse Helling und Valeska Nigrini und die Herren Karl Schroth und Dr. Piet Deutsch, ebenfalls bis auf ein paar geringe Schwankungen in der Reinheit trefflich ihres Amtes, Herr Deutsch besonders vornehm ebenso in gesanglicher wie geistiger Beziehung. Die instrumentale Besetzung war die übliche: Das städtische Orchester und die altbewährten Herren Max Fest (Orgel) und Prof. Dr. Max Seiffert (Flügel).

—n—

Zu Ehren der Hauptversammlung des Vereins deutscher Ingenieure bot die Stadt Leipzig am 23. Juni (dem Geburtstage Carl Reineckes) ein Festkonzert im Gewandhaus. Auf dem nach Mass der Zeit (anderthalb Stunden) und nach Wahl der Werke ausserordentlich glücklichen Programm standen ausschliesslich hervorragende Leipziger Tonsetzer mit Kompositionen, die von jeher zu den Glanzstücken des Gewandhausorchesters gehören: Mendelssohn mit zwei Sätzen

aus der Musik zum „Sommernachtstraum", Robert Schumann mit der Genoveva-Ouverture, Carl Reinecke mit dem Vorspiel zum fünften Akt von „König Manfred", Richard Wagner mit dem Siegfried-Idyll und dem Meistersinger-Vorspiel. Herr Operndirektor Lohse brachte Mendelssohns Scherzo und Reineckes Vorspiel besonders gut heraus. Bei Wagner störten masslose Rubatotendenzen: das Meistersinger-Vorspiel war mehr theatralisch virtuos als einheitlich monumental.

Ein patriotisches Konzert zur Feier des Regierungsjubiläums des Kaisers veranstaltete der Leipziger Männerchor am 20. Juni im Zoologischen Garten. Vortreffliche Leistungen des vom Kgl. Musikdirektor G. Wohlgemuth energisch geleiteten Vereins waren besonders die beiden grossen Hegarschen Chöre „Totenvolk" und „1813". In der Begleitung der Chorwerke mit Orchester bewährte sich die Kapelle des Kgl. Sächs. Inf.-Regts. Nr. 107, die auch in reinen Orchesterwerken unter Leitung von Musikdirektor K. Giltsch sehr Gutes bot.

Wiesbaden Auch die zweite Hälfte unserer Musiksaison war reich an erlesenen Kunstgenüssen. Den Reigen begann gleich nach Neujahr das Kur-Orchester unter Leitung von Musikdirektor Carl Schuricht. Selbst in so anspruchsvollen Novitäten wie er sie hier vorführte, — dem in fantastischem Wirbel dahinbrausenden, in der tematischen Anlage kraftvoll organisierten „Lebenstanz" von F. Delius und der Straussschen Zarathustra-Tondichtung — bezeigte Schurichts Direktion ein durchdringendes Kunstverständnis, und, bei aller sorglichen Gestaltung der technischen Details, eine temperamentsprühende feurige Hingabe, die sich auch dem Orchester unweigerlich mitteilt. Auch die im nächsten Konzert aufgeführte G dur-Sinfonie von Gustav Mahler erfreute sich einer feinsinnig disponierten Wiedergabe, die sich besonders in dem, leider nur ermattend langausgedehnten, „Adagio" mit seinen Zügen von fast Beethovenscher Grossheit zu starker Wirkung erhob; das Finale mit der humorvollen Illustration der „himmlischen Freuden" hinterliess lebenskräftigen Eindruck. Kurz vor Schluss der Saison erkrankte Herr Schuricht und musste einen Erholungs-Urlaub antreten. Herr Carl Friedberg, der bekannte Klaviervirtuos, der sich kurz zuvor hier mit Schumanns Konzert und Brahmsschen Kompositionen wieder als ein Meister seines Instruments bezeigt hatte, übernahm die Direktion der letzten „Zyklus-Konzerte" und offenbarte ein sehr beachtenswertes Talent in der Leitung des Orchesters, ein Talent, dem vielleicht nur jene strenge, „von der Pieke auf" erworbene Kapellmeister-Schulung mangelt, welche selbst die genialsten Dirigenten wie Weingartner, Nikisch, Mottl nicht entbehren mochten. Immerhin hat die Interpretierungskunst des Herrn Friedberg besonders in schwierigen modernen Werken wirklich imponiert: Rich. Strauss seltner gehörten „Macbeth", „Seemorgen" von Schillings u. a. beherrschte Friedberg mit Sicherheit und führte unser Kur-Orchester zu glänzendem Sieg. Die Solisten all dieser Konzerte waren ersten Ranges. Neues haben sie uns kaum zu künden gehabt, und für die „Neue Zeitschrift" bleibt es ja wohl belanglos, ob der berühmte Kammersänger Tenor so und so in Wiesbaden, in Leipzig, oder in Buxtehude zum hundertsten Mal versichert, dass „sein Vater Parsifal seine Krone trägt" oder dass die „Winterstürme dem Wonnemond wichen"...

Im „Verein der Künstler und Kunstfreunde" hörten wir die vorzüglichsten Streichquartett-Genossenschaften der Gegenwart. Die „Klingler" werden da in Wiesbaden immer am Wärmsten willkommen geheissen; sie brachten uns diesmal auch ein neues Manuskript-Quartett (A moll) von Rob. Kahn: eine edel empfundene, tüchtige Komposition, deren Faktur lebhaft an Brahmssche Vorbilder gemahnt und sich jedenfalls von allen hypermodernen Übertreibungen fernhält; den besten Eindruck hinterliess das Scherzo-Allegro in seiner frischsprühenden Rhythmik. Das „Brüssler" und „Fitzner"-Quartett einte sich im 9. Konzert zum Vortrag der beiden Oktette von Mendelssohn und Sinding: ein Fest für Künstler und Musikfreunde! Die interessante Pianistin Else Gipser erfreute durch die plastische Gestaltungskraft und heisse Energie ihres Ausdrucks in Aufgaben wie Griegs „Ballade" oder Schumanns „Kreisleriana"; und Madame Marie Louise Debogis im Schlusskonzert durch ihre feingestimmten exotisch angehauchten Liedervorträge.

Der Cäcilien-Verein beschloss unter G. Kogel seine Winterkonzerte mit einer sehr würdigen Aufführung von Bachs „Magnificat", dem zwei Kantaten desselben Tonmeisters voraufgingen. Der Männergesangverein unter Mannstädt führte in seinem 3. Konzert eine wirkungsvolle neue Chorballade: „Hagen" von M. Neumann auf und schon bekannte Chöre von Rietz („Morgenlied") und Dorn („Meeresstille und glückliche Fahrt"), die lebhaften Anklang fanden. Als Solist hatte sich hier der Düsseldorfer Konzertmeister H. Burckhardt mit einschmeichelnden Violinvorträgen in Erinnerung gebracht.

Die Königl. Theaterkapelle unter Mannstädt hatte noch einmal die hier schon früher gern gehörten Parsifal-Szenen von R. Wagner aufgeführt: nun wohl zum letzten Mal im Konzertsaal; denn man wird jawohl künftig die Bühnen-Darstellung vorziehen!

Der Leipziger Pianist W. Sacks gab hier einen unglaublich „Heiteren Klavier-Abend" voll Witz, Laune und Sarkasmus, auch voll erstaunlicher pianistischer Gewandtheit. Von unsren einheimischen musikalischen Kräften ist noch die Sängerin Lilly Haas als eine Altistin von wunderweicher Stimme, feiner Gesangskultur und lebensfrischem Vortragstalent zu signalisieren. Die Sopranistin Gussy Aloff machte sich besonders um die Einführung hier noch weniger bekannter Lieder-Komponisten wie Bergh, Ramrath, Delius usw. wohlverdient. In dem Deklamations-Abend des Hofschauspielers Waldeck (Dresden) lernten wir ein wertvolles neues Melodram „Des Sängers Fluch" mit der Musik von E. Uhl-Wiesbaden kennen: es schliesst sich dem schon bekannten Melodram „Die Wallfahrt nach Kevlaar" von demselben Komponisten gleichwertig an. Das „Lindner-Quartett" (Mitglieder der Königl. Kapelle) sorgte wieder für eine Anzahl fleissig einstudierter Kammermusik-Aufführungen zu volkstümlichen Preisen; ein von dieser Vereinigung aufgeführtes Manuskript-Streichquartett von dem Wiesbadener Kammermusiker C. Trillhase empfahl sich bei Innehaltung klassischer Form durch wohltuende Klarheit und Klangfrische. Das Kurhaus-Streichquartett nahm unter der Anführung des neuen Konzertmeisters A. Schiering neuen Aufschwung. Die gewohnten Abonnements Konzerte des Kurhauses sind inzwischen schon vielfach ins Freie verlegt worden. Kurkapellmeister H. Irmer weiss in den Programmen Unterhaltendes mit Gehaltvollem zu vereinen: auch diese Konzerte erfreuen sich allgemeiner Beliebtheit. Prof. Otto Dorn

---

Noten am Rande

Wagners Hut. Eine Reliquie, für die der selige Morgan vielleicht Hunderttausende gegeben hätte, besitzt der Graf Francesco Alberti in Padua; es handelt sich um den letzten Hut Richard Wagners. Der „Corriere della Sera" erzählt, wie dieser Hut in den Besitz des Grafen gelangt ist. Graf Alberti kam am 30. April 1883 in das Hutgeschäft Marchesi und Butti in Venedig, um sich einen neuen Hut zu kaufen; in der Türöffnung traf er Wagner, den ganz Venedig kannte, und der sich gleichfalls einen neuen Hut geleistet hatte. Da reifte in dem Hirn des Grafen der lichtvolle Gedanke, sich von Herrn Gianolla, dem Leiter des Geschäfts, den soeben abgelegten und im Laden zurückgelassenen alten Hut des Meisters schenken zu lassen oder ihn für ein paar Lire käuflich zu erwerben, was denn auch geschehen ist. Damit jedoch die Echtheit der wertvollen Reliquie unbestritten und unbestreitbar bliebe, liess sich Graf Alberti diese Echtheit durch einen vom Doktor Chiurlotto, Notar in Venedig, in Gegenwart des Verkäufers Gianolla und zweier Zeugen aufgesetzten notariellen Akt bestätigen; schliesslich wurde auch noch der deutsche Konsul in Venedig bemüht, und er erklärte sich sofort bereit, die Urkunde zu beglaubigen. Es handelt sich um einen Hut mit den für Wagnerhüte charakteristischen breiten Rändern, und es ist der letzte Hut, den Wagner getragen hat, da der Meister wenige Tage darauf gestorben ist.

Verdi und der „böse Blick". Die italienische Monatschrift „Vita Musicale" erzählt eine wenig bekannte Verdi-Geschichte aus dem Jahre 1849. Verdi war in Neapel eingetroffen, um seine Oper „Luisa Miller' in Szene zu setzen. Seine neapolitanischen Freunde sahen der Aufführung mit grosser Besorgnis entgegen: sie erinnerten sich, dass ein paar Jahre vorher eine Oper des Meisters, „Alzira", in Neapel mit Glanz durchgefallen war, und dass man das Fiasko damals dem Einfluss des „bösen Blicks" eines begeisterten Verehrers der Verdischen Musik, des Kapellmeisters Capecelatro, zugeschrieben hatte: aus diesem Grunde gab man sich diesmal die grösste Mühe, den gefährlichen Freund von Verdi fern-

zuhalten. Kaum war der Meister im Hotel abgestiegen, als sich auch schon eine Leibwache bildete, die Tag und Nacht, indem die einzelnen Mitglieder einander ablösten, auf Posten zog; sobald der Mann mit dem bösen Blick, der für Verdi eine geradezu zärtliche Zuneigung hatte, sich in der Nähe des Hotels sehen liess, setzte man alle Hebel in Bewegung, um ihn rasch so wie möglich wieder zu entfernen. Es war ein unwürdiges Spiel, dessen man sich, gerade wegen der Liebe, die der arme Mensch seinem grossen Kollegen entgegenbrachte, schämen musste; aber die heroischen Bemühungen der freiwilligen Schutztruppe hatten wenigstens den gewünschten Erfolg; denn Capecelatro bekam bis zum Abend der ersten Aufführung seinen Verdi nicht zu sehen. Und die „Luisa Miller" ging unter ungeheurem Beifall in Szene. Der erste Akt ein Triumph, der zweite ein noch grösserer. Alles, was sich zum Freundeskreis Verdis rechnet, ist hocherfreut; die Freunde finden sich für ihr schwieriges Werk belohnt und jubeln; und ausser sich vor Freude ist auch der Kapellmeister Capecelatro, der bei der allgemeinen Aufregung ungehindert auf die Bühne gelangt den vor Glück strahlenden Guiseppe Verdi umarmt und küsst. . . In diesem Augenblick beginnt der dritte Akt, zum grössten Entsetzen der Freunde, laute Widersprüche, die bald zu einem Pfeif- und Zischkonzert werden und den Misserfolg der Oper bestimmen. . . Capecelatros „böser Blick" hatte auch die „Luisa Miller" zu Fall gebracht!

Berlioz als Angler. Man könnte Berlioz einen Menschenfischer nennen, denn er hat sich sein ganzes Leben lang bemüht, Jünger für die wahre Musik zu finden, die nicht nur die seine war, sondern auch diejenige Glucks, Mozarts, Beethovens und sogar Spontinis. Aber während er beständig nach Menschen angelte, die an sein Evangelium der Schönheit glauben sollten, hat er an der eigentlichen Beschäftigung des Angelns, die für viele ein so grosses Vergnügen bedeutet, keine rechte Freude gefunden. Das beweist ein reizender an den berühmten Maler Delacroix gerichterer Brief, der im Ménestrel veröffentlicht wird. Er ist kurz vor der Vollendung der „Symphonie fantastique" geschrieben und lautet folgendermassen: „Mein lieber Delacroix, man versichert mir, dass Sie mir böse sind, weil ich Sie drei Tage lang vergeblich habe warten lassen. Sie werden mich vielleicht entschuldigen, indem Sie meine Abwesenheit auf Rechnung einer dringenden Arbeit setzen: nämlich der Vollendung jener vielbesprochenen „wilden Sinfonie", von der Meyerbeer so sehr belustigt zu sein scheint, noch bevor er sie kennen gelernt hat. Aber mit dieser Entschuldigung ist's nichts. Davon kann Meyerbeer versichert sein. Ich habe Sie nicht irgendeiner Harmonie geopfert, sondern ganz einfach einem Angelausflug, zu dem mich Scribe angeregt hat. Da er keinen andern Ausweg wusste, sich in die Einsamkeit zurückzuziehen, hatte er den Gedanken, mich an die Ufer der Bièvre zu schleppen, um hier behaglich nachdenken zu können, unter dem Vorwand, die von Hugo so geliebten Ufer zu entvölkern. Während er sich bemühte, einen Konflikt für sein neuestes Stück zu finden, bemühte ich mich, einen Barsch zu fangen. Aber, mein lieber Maler, ich habe nichts gefangen. Die Fische machen sich rar. Man hat sie gegen die Menschen und besonders, scheint es, gegen die Musiker eingenommen. „Ich habe selbst im Reich der Wellen Neider!" So stehe ich ohne jede Verteidigung vor Ihnen. Aber was aufgeschoben, ist noch nicht aufgehoben. Mir ist dies neue Vergnügen, das mir unmöglich dünkt, für immer verekelt. So ist es wahr, dass ausser der Musik alle Versuche mir missglücken. Wenn ich sage: ausser der Musik, so renommiere ich! Entschuldigen Sie mich also und auf ein baldiges Wiedersehen. H. Berlioz." Es sei daran erinnert, dass Berlioz Goethes Ballade „Der Fischer" komponiert und seinem Monodrama „Lélio" der Fortsetzung der phantastischen Sinfonie eingefügt hat.

Musiker-Bonmots. Einige amüsante Aphorismen des Klaviervirtuosen Moritz Moszkowski weiss der „Ménestrel" mitzuteilen: „Im Reich des Gesanges ist Italien eine Zeitlang das Land des Bel Canto gewesen; heute herrscht dort die Malaria vor. — Einige Komponisten von Sinfonien in unsern Tagen haben sich Erben Beethovens genannt. Dass sie die Taubheit Beethovens geerbt haben, ist dabei die sicherste Tatsache. — Man sagt, dass der grösste Teil der Musik der Gegenwart sehr gut ist, aber dass sie abscheulich klingt. Von diesem Paradox glaube ich nur die Hälfte. — Anton Rubinstein sagte einst, sein Klavierspiel ironisierend: „Mit den falschen Noten, die ich im Laufe meiner letzten sechs Konzerte gespielt habe, könnte ich ein siebentes geben." Rubinstein ist tot, aber dieses siebente Konzert lebt noch immer."

Was früher die Oper kostete. Es ist eine irrige Annahme, dass die jetzigen Vorstellungen der bedeutendsten dramatischen Werke auf den deutschen Opernbühnen in steigendem Masse Geldaufwendungen notwendig machten, wogegen die früheren Aufführungen von Opern auf deutschen Bühnen erheblich zurückständen. Bekanntlich wurde in Deutschland die Oper im Jahre 1627 durch Martin Opitz und Heinrich Schütz eingeführt, die die „Daphne" nach dem Italienischen des Rinuccini zur Aufführung brachten. Diese neue Kunstgattung diente überall zuerst ausschliesslich zur Ergötzung der Höfe, und es wurde dabei auch in Deutschland alsbald ein Prunk entfaltet, der alles bis dahin Gesehene überstieg und Unsummen verschlang. Auch in der weiteren Folge erhielt sich der Prunk bei den Opernaufführungen, und wie bedeutend dieser um die Mitte des 18. Jahrhunderts war, geht aus der Kostenrechnung hervor, die die am 20. Januar 1755 in Dresden erstmals aufgeführte Oper „Enzio" von Hasse und Metastasio betrifft. Sie kostete im ganzen über 50 000 Taler. Wenn man den Wert des Geldes mit modernen Verhältnissen vergleicht, so geht daraus hervor, dass derartige Ausgaben für eine Oper in Deutschland zurzeit jedenfalls wohl kaum mehr gemacht werden. Allein die darin vorkommenden Maschinen erforderten nebst der Beleuchtung durch mehr als 8000 Lichter und Lampen, an 250 Personen zu ihrer Aufstellung und Bedienung. In der Hauptszene, dem Triumphzuge des Aetius, zogen 400 Menschen, 102 Pferde, 5 Wagen, 8 Kamele und 8 Maultiere über die Bühne. Dieser Zug dauerte 25 Minuten. Er wurde im Zwingergarten aufgestellt, wobei sich immer Tausende von Zuschauern dort einfanden. Was endlich die Kostüme der Schauspieler anbetrifft, so erschienen die Darsteller gegen Ende des 18. Jahrhunderts gleichviel welchem Zeitalter die durch sie verkörperten Figuren angehörten, durchweg in der Tracht, welche gerade Mode war. Die griechischen und römischen Helden der französischen Klassiker traten in den Hofkostümen, wie es die Versailler Etikette vorschrieb, auf. Augustus trug seinen Lorbeerkranz über einer mächtigen Allongeperücke, und Cid und Cinna paradierten gleichmässig im Spitzenkragen, langem Degen und ungeheuren Rosetten an den Schuhen. Ebenso erschienen Iphigenie und Medea im Reifrock, mit gepudertem Haar und Stöckelschuhen. Eine Frau war es, die zuerst den Mut hatte, in dieser Beziehung eine kühne Neuerung zu wagen: Fräulein Clairon führte um 1750 annähernd historisch getreue Kostüme auf der Bühne ein, und ihr Kollege Lekain unterstützte sie dabei, sodass alsdann auch die unvergleichliche Soubrette, Madame Favart, es wagen durfte, in der Komischen Oper nicht mehr wie bisher als Bäuerin in Samt und Seide, sondern in echter Bäuerinnentracht zu erscheinen. Der grosse Mime Talma, der Freund des Artillerieleutnants Bonaparte, war es, der die endgültige Reform des Theaterkostüms durchsetzte, indem er 1785 erstmals im „Brutus" als Tribun Proculus in vollkommen geschichtlich treuer Römertracht, mit blossen Armen, Sandalen an den Füssen und in malerisch drapierter Toga auf die Bühne trat. Seine Kollegen waren vorher ausser sich gewesen über dies „unanständige" Kostüm, aber die Zuschauer empfingen den kühnen Reformator mit lautem Jubel.

Kreuz und Quer

Braunschweig. Zum Generalintendanten des Hoftheaters ist Herr v. Wangenheim, der diesen Posten bereits vor der Tätigkeit des kürzlich zurückgetretenen Intendanten v. Frankenberg inne hatte, wieder ernannt worden. Dr. Hans Waag, der Oberregisseur der Oper und des Schauspiels, wurde zum „Hoftheater-Direktor" ernannt.

Breslau. Die kürzlich erwähnte Aufführung des „Orfeo" von Claudio Monteverdi wurde von dem Musikhistoriker (nicht Kapellmeister) Herrn Dr. Erdmann-Guckel geleitet.

— Die Stadtverordneten bewilligten für die Aufführung von Wagners „Parsifal" 30 000 Mark.

Dresden. Die im vergangenen Jahre gegebenen Volkssinfoniekonzerte der Gewerbehauskapelle (Kapellmeister Olsen) haben sich nach den bisherigen Erfahrungen bewährt. Der Rat beschloss, solche Konzerte auch im kommenden Jahre zu veranstalten und ihre Zahl von 5 auf 6 zu erhöhen.

— „Die Lieder des „Euripides“, Oper in drei Akten von dem Dresdener Komponisten Botho Sigwart (Dichtung von Ernst von Wildenbruch), wurde vom der Dresdener Hofoper zur Uraufführung für die nächste Spielzeit angenommen. Ebenso Wolf-Ferraris neue Oper „Der Liebhaber als Arzt“ (nach Molière). Die Uraufführung dieser Neuheit findet Ende Oktober statt. Die amerikanische Erstaufführung des Werkes, welches Direktor Gatti-Casazza im Manuskript erworben hat, erfolgt in den ersten Januartagen an der Metropolitan Opera in New York.

— Das Lohengrin-Haus in Graupa ist auf dem Wege der Zwangsversteigerung in den Besitz eines Berliner Fleischermeisters übergegangen. Wagner komponierte daselbst 1846 den „Lohengrin“.

Frankfurt a. M. Am Dr. Hochschen Konservatorium wird Herr Gustav Güldenstein mit Beginn des Wintersemesters die Leitung der Kurse in rhythmischer Gymnastik und den Solfeggio-Unterricht nach der Methode Dalcroze übernehmen.

Gera. Geh. Hofrat Kleemann ist seines hohen Alters wegen von der Leitung der Hofkapelle des Geraer Musikalischen Vereins und der städtischen Sinfoniekonzerte zurückgetreten.

Halle. Der städtische Finanzausschuss beschloss, für die Inszenierung des „Parsifal“ im Stadttheater zu Beginn des nächsten Jahres 20 000 Mark zu bewilligen. Der Stadttheaterdirektor und sein Nachfolger werden verpflichtet, das Weihespiel jährlich mehrere Male aufzuführen.

Königswinter. Am 28. Juni wurde hier die Richard Wagner-Gedächtnishalle nach dem Entwurf der Architekten Meier und Werner Berendt (Berlin-Steglitz) eingeweiht; sie erhebt sich unter der steil abfallenden Siegfriedswand des Drachenfels.

London. Die Parsifal-Tableaux sind jetzt zum ersten Male produziert worden. Es sind deren acht an der Zahl. Man merkte die Absicht und ward verstimmt! Wagners letzte grosse Schöpfung lässt sich nicht in gruppierten Bildern versinnlichen. Das bestgestellte Tableau lässt kaum ahnen, was Parsifal bedeutet. Herr Oswald Stoll, dem die Vorführung dieser Tableaux zu danken ist — Parsifalkenner werden ihm vielleicht keinen Dank votieren — teilte mit, dass Frau Cosima Wagner keine Einwilligung hierzu gab und die Erlaubnis von der Verlagsfirma Schott's Söhne herrührt. Wie dem auch immer sei, das Tableaux-Experiment war eben nichts anderes als ein Experiment ganz fremdartiger Beschaffenheit. Eine Rakete, die verpuffte. Das siebzig Mann starke Orchester bestand zur Hälfte aus Sinfonikern, während die andere Hälfte das Vaudeville-Orchester des Colliseums repräsentierte. So fanden sich denn die Zahmen mit den Wilden zusammen. Sir Henry Wood hatte seine liebe Mühe, diesen ungleichmässigen „Körper“ zusammenzuhalten. Es war die ungleichmässigste Spielart, der man jemals zu lauschen imstande war. Es wackelte auch mitunter recht schauerlich. Das war jedenfalls nicht der richtige Vorgeschmack, den das „Volk“ für das erhabene Werk bekam. Herr Oswald Stoll, der Managing Director des Colliseums, hatte jedenfalls eine lautere Absicht, doch blieb ihm die Ausführung so ziemlich Alles schuldig, worauf er jedenfalls grosse Hoffnungen gesetzt haben mag. K.

München. Der hiesige Gemeinderat hat es abgelehnt, dem Münchener Konzertverein für sein Orchester einen jährlichen Zuschuss von 70 000 Mark provisorisch zu bewilligen, trotzdem der Magistrat das Gesuch mit überwiegender Mehrheit unterstützte.

— Von Freunden Felix Mottls wurde in München mit einem Kapital von 35 000 Mark eine Stiftung errichtet, die den Namen Felix Mottl-Gedächtnis-Stiftung bei der Akademie der Tonkunst in München führt. Zweck der Stiftung ist, alljährlich einem oder einer Studierenden der Königlichen Akademie der Tonkunst in München bei Abschluss der Studien an der Anstalt einen Preis zu verleihen und dem Preisträger durch das Ansehen und den materiellen Wert des Preises den Eintritt in die Künstlerlaufbahn zu erleichtern.

Paris. An der Grossen Oper ist man jetzt bereits, obgleich die Sommerspielzeit noch im vollen Betrieb steht, bei den Vorbereitungen zur Aufführung des „Parsifal", die für Januar 1914 in Aussicht genommen ist. Es wird die erste Aufführung des Parsifal in französischer Sprache sein. Wie Messager, der eine der beiden Leiter der Grossen Oper, einem Mitarbeiter des Gaulois erzählt hat, stehen die Vorstudien zum Parsifal schon jetzt auf dem täglichen Arbeitsplan der Oper, und alle beteiligten Künstler wetteifern miteinander in dem Bestreben, sich die Musik des Werkes völlig zu eigen zu machen. Lucienne Bréval wird die Kundry, der Tenor Franz den Parsifal singen; Gurnemanz ist Delmas, Klingsor Journet und Amfortas der Bariton Maurice Renaud. Auch die Chöre der Blumenmädchen werden mit ersten Kräften besetzt. Inzwischen sind auch die Dekorationen in voller Arbeit. Die zum ersten und dritten Akte sind Simas übertragen, während Rochette die Ausstattung des zweiten Aktes beschaffen wird. Eine eigentümliche Schwierigkeit bereiten die Wandeldekorationen. Die Bühne der Pariser Oper ist nämlich 18 m breit, das heisst, um ein Drittel breiter als die von Bayreuth. Es erwuchs daraus die Aufgabe, das Zeitmass der Bewegung der Dekorationen und der Musik in Einklang zu bringen. Messager glaubt jedoch, dass diese Schwierigkeit jetzt befriedigend gelöst ist. Die Arbeiten an den Dekorationen sind soweit vorgeschritten, dass man damit rechnet, im November die Proben bei vollständiger Ausstattung beginnen zu können. Man hofft, eine Aufführung des Bühnenweihfestspiels zu ermöglichen, die den Vergleich mit Bayreuth nicht zu scheuen haben wird. „Die Schönheit des Werkes beruht ja, wie Sie wohl wissen werden,' erklärte Messager seinem Besucher, „nicht ausschliesslich auf der Musik. Der Glanz und der Stimmungston der Ausstattung tragen beim „Parsifal" nicht zum wenigsten dazu bei, beim Zuschauer die weihevolle Stimmung auszulösen, die die Vorbedingung der tiefgehenden Wirkung des Werkes ist. Die Wandeldekorationen des ersten und dritten Aktes haben uns, da unsere Bühne um ein Drittel grössere Ausmasse zeigt als die des Festspielhauses in Bayreuth, nicht geringe Verlegenheiten bereitet. Aber wir sind auch dieser Schwierigkeiten so restlos Herr geworden, dass wir uns schmeicheln dürfen, auch der anspruchvollsten Kunstforderung zu genügen. Was indessen die Dekoration des Karfreitagszaubers anbelangt, so werden wir bezüglich der die Bäume umrankenden Rosengirlanden geflissentlich im Interesse der realistischen Treue von dem Bayreuther Vorbild abweichen. Wir glauben — und ich hoffe, man wird uns darin Recht geben —, dass selbst auf Montsalvat die Rosen zur Osterzeit nicht welken. Man wird auf unserer Bühne demzufolge die Vertreter der Wiesenflora, Schneeglöckchen, Himmelschlüssel, Massliebchen, kurz alle Frühlingsblumen, aber keine Rosen sehen. Mit den Dekorationsproben werden wir im Monat November, zwei Monate vor der Première, beginnen. Sie können daraus ersehen, wie sorgsam und gewissenhaft wir arbeiten, um einen der Pariser Grossen Oper würdigen „Parsifal" auf die Bühne zu bringen."

Weimar. Am 15. Juni wurde die Spielzeit des Grossherzoglichen Hoftheaters mit einer Vorstellung der „Meistersinger" geschlossen, um erst am 21. September wieder mit einer grossen Oper einzusetzen. In einer der letzten Vorstellungen, Carmen, verabschiedeten sich zwei Kräfte vom vollbesetzten Hause, deren Fehlen man noch lange Zeit verspüren dürfte: Gertrud Runge, die an das Grossherzogliche Hoftheater in Mannheim verpflichtet ist, und Kapellmeister Wilhelm Grümmer, der als 1. Kapellmeister an die Volksoper in Wien geht.

Zur Harmonielehre

Specht, Adolf, Bildliche Darstellung der Harmonielehre.

Ein guter Theorielehrer wird stets bestrebt sein, den Schüler möglichst „anschaulich" in die Geheimnisse der Harmonie einzuweihen. In diesem „anschaulich" liegt schon das Wesen des guten Unterrichts begriffen: Aufs „Klarste" soll der Zögling den umfangreichen Stoff ein-„sehen" lernen. Bildliche Darstellungen harmonischer Grundverhältnisse — vielleicht ist hier das Fremdwort „graphische" der Deutlichkeit halber doch vorzuziehen — sind schon
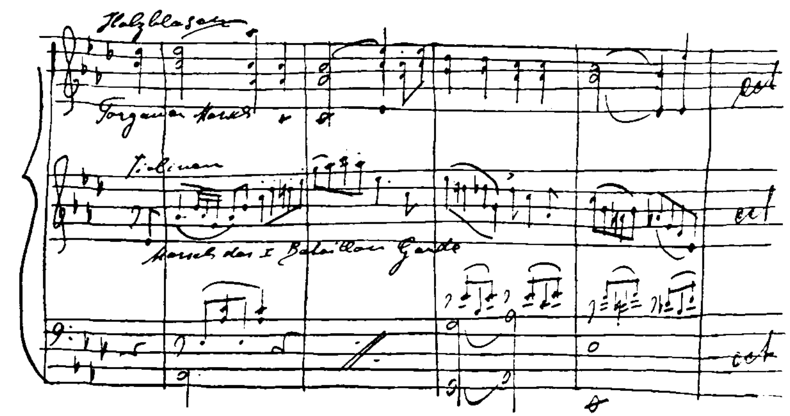
Fortsetzung Seite 423

Karl Bleyle: Sieges-Ouvertüre

zur Jahrhundertfeier der Schlacht bei Leipzig

Partitur 9 M., 27 Orchesterstimmen je 60 Pf.

Es ist auch eine Ausgabe für Hausmusik: I. Klavier, Harmonium, Streichquintett und Flöte (ad lib.), II. Klavier, Streichquintett und Flöte (ad lib.), die schon als Klaviertrio ausführbar ist, erschienen, ebenso eine Bearbeitung für Klavier zu 2 Händen.



Ein zündendes Orchesterwerk, das eine glänzende Eröffnung vaterländischer Feiern bildet. Es ist eine glückliche Kombination des Torgauer Marsches, des Marsches des I. Bataillon-Garde und des Prinz Eugen-Liedes. Innerhalb kurzer Zeit ist das Werk

von über 50 Orchestern

zur Aufführung erworben worden, davon 3 Orchester allein in Leipzig. Die Sieges-Ouvertüre wurde im Gewandhaus zu Leipzig unter Leitung von Professor Brandes erstmalig zur Aufführung gebracht und erzielte eine kräftige, durch großen Beifall ausgezeichnete Wirkung. Sie ist nach den Worten der Kritik eine prachtvolle mit Schwung entworfene und ebenso durchgeführte Festouvertüre.

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Zur Aufführung gelegentlich der verschiedenen bevorstehenden patriotischen Feiern empfohlen.

Fest-Marsch

für großes Orchester komponiert von

Josef Liebeskind, Op. 12.

Partitur M. 3,— netto, Orchesterstimmen M. 5,— netto.

Ein fein gearbeiteter, wirkungsvoller Marsch!

Märsche und Fanfaren der Napoleonischen Kaisergarde.

Bearbeitet und herausgegeben von

K. van der Velde.

Inhalt: Sturmmarsch der Konsulargarde bei Marengo — Der Sieg ist Unser — **Marsch der alten Garde bei Leipzig 1813** — Sturmmarsch der Seesoldaten der Kaisergarde — La Favorite, Marsch der Pupillen der Garde — Marsch der Guiden — Wachet für das Kaiserreich — Marsch der alten Garde bei Waterloo.

Ausgabe für Klavier M. 2,—, für Orchester M. 5,— netto.

Sehr interessante, historische Märsche!

Die Werke stehen zur Ansicht zu Diensten.

Verlag von **Gebrüder Reinecke** in **Leipzig.**

Aufgeführt von: **Colonne, Steinbach, Stockhausen** u. a.

Suite (D moll)

(Praeludium, Gavotte, Canzone, Marsch)

für großes Orchester komponiert von

M. J. Erb

Op. 29

Partitur M. 6.— n. Orchesterstimmen M. 12.— n.

Signale für die musikalische Welt: . . . . . Dem zum ersten Male uns begegnenden Komponisten Erb darf man ohne weiteres zugestehen, dass seine dargebotene Suite recht lobenswürdig ist. Die darin entwickelten Gedanken sind nicht allein natürlich fliessend, sondern zeugen auch von gesundem Geschmack, so dass sie angenehm wirken. Dazu gesellt sich gewandte kontrapunktische sowie thematische Arbeit, und die wohlüberdachte Instrumentierung lässt eine gute Klangwirkung erwarten . . . . .

Neue Zeitschrift für Musik: Vorliegende Suite ist in allen vier Sätzen als ein vorzügliches, gut durchgearbeitetes und wirkungsvoll instrumentiertes Werk zu preisen. Der Komponist versteht seine Sache gründlich, dabei vermeidet er alle Effekthaschereien und sonstige musikalische Kleinigkeitskrämereien. Hier ist alles klar und durchsichtigt und steht an seinem rechten Platze. Die Gavotte ist ein munteres Tonstück, durch seine Detailarbeit sich auszeichnend. In der Canzone, in B dur beginnend, welche nur für die Streichinstrumente allein gesetzt ist, schlägt der Verfasser einen wehmutsvollen Ton an, besonders wenn das erste Thema in B moll con sordini wiederholt wird. Der Marsch ist ein interessantes, wohlklingendes Musikstück, das im Konzertsaal gewiss seine Wirkung nicht verfehlen wird.

Ich wünsche dem gediegenen Werke die weiteste Verbreitung.

Prof. H. Kling.

Strassburger Post: . . . . . Das Werk ist eine derart ausgereifte Frucht und hat auf die Zuhörer einen solch erfreulichen Eindruck gemacht, dass man wohl erwarten darf, dass sich der schönen Komposition bald alle Konzertsäle öffnen werden, wie sie denn auch bereits in einigen Städten mit Erfolg zur Aufführung gelangt ist . . . . .

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig.

versucht worden. Nur kurz sei darauf hingewiesen, dass fast jedes Harmonielehrbuch deren enthält, wenn auch, wie etwa schon die bildliche Wiedergabe des Quintenzirkels in Form eines Kreises, in noch so einfacher Weise; besonders denke ich aber dabei an ein paar Aufsätze im Musikalischen Wochenblatt (Jahrgang 1907/8), die harmonische Verhältnisse auf geometrische Weise darstellten, sowie an eine bewegliche Darstellung der Riemannschen Harmonielehre, die mir einmal von einem mir nicht mehr gegenwärtigen Erfinder unter die Finger kam. Natürlich kann eine solche „bildliche Darstellung" niemals losgelöst von einem Leitfaden gute Dienste tun. Auch Adolf Specht, der Verfasser der mir jetzt vorliegenden, denkt nicht daran, sein Werkchen allein wirken zu lassen, wie seine Bemerkung: „Passend zu jedem Lehrbuch" zeigt. Eine graphische Darstellung des ganzen Stoffes der Harmonielehre wird wohl keiner vermuten; gewiss würde hier und da manche fesselnde Einzelzeichnung erfunden werden können, ein zusammenhängendes, dabei einfaches Ganzes wäre aber doch wohl ein Ding der Unmöglichkeit. Spechts Arbeit ist denn eigentlich eine graphische, dabei bewegliche Darstellung der Grundformen der Harmonielehre. Die Tonleitern, Drei- und Vierklänge mit Umkehrungen und Auflösungen werden dadurch mit grosser Schnelligkeit anschaulich gemacht, dass ein mit der chromatischen Tonleiter versehener Papierstreifen unter einen Karton geschoben wird, der wieder in lauter Halbtöne eingeteilt ist. Soll irgend eine Tonleiter oder ein Dreiklang gebildet werden, so muss der Grundton in das erste der ausgeschnittenen Felder eingestellt werden; diejenigen Noten, die dann in den andern in derselben Linie angebrachten Ausschnitten erscheinen, ergeben die Tonleiter oder das harmonische Verhältnis. Noch nicht vollständig gelöst erscheint mir die Aufgabe insofern, als der Benutzer genötigt ist, bei Tonarten, die mehr als fünf Vorzeichen besitzen, bestimmte Töne enharmonisch umzudenken! Die „Bildliche Darstellung der Harmonielehre" von Specht ist jedoch im ganzen klar und genau entworfen und scheint wohl geeignet, den theoretischen Anfangsunterricht aufs beste zu unterstützen.

Dr. Max Unger

Neue Chorwerke

Köhler, Oscar, op. 205. Licht ist aus dem Licht geboren, Festkantate Nr. 2 zum gottesdienstlichen wie Konzertgebrauch für gemischten Chor, Orchester und Orgel (ad lib.) oder mit Orgel allein. Partitur mit unterlegter Orgelstimme M. 3.50, Chorstimmen M. 1.20. Verlag von Rudolf Gleissenberg, Leipzig.

Schon wiederholt habe ich Gelegenheit gehabt, in diesen Blättern auf Oscar Köhler als Tonsetzer hinzuweisen. Seine neue Festkantate in Adur, die bereits in Altenburg aufgeführt worden ist, verrät von neuem den ehrlichen Komponisten, der sich an den Klassikern technisch tüchtig geschult und an den Romantikern seine Phantasie genährt hat. Im ersten Teil setzt der Chor nach einem kurzen Vorspiel mit den Worten des Titels voll und frisch ein und stellt dann einen knappen, weichen Seitensatz dagegen, um bald wieder kräftig in den Hauptsatz auszumünden, der in motivischer Ausweitung den ersten Teil wirksam abschliesst. Der zweite (in Fdur) „Ruhig und feierlich" überschrieben, ist beinahe durchgängig leise und verklärt gehalten, vermeidet absichtlich alle kräftigen Lichter und Schatten und weist Köhler ganz besonders als Komponisten von reicher Innerlichkeit aus. Durch ein kurzes wieder nach der Anfangstonart hinüber modulierendes Zwischenspiel gelangt der Komponist nach der Anfangstonart zurück. Ein kräftiges Fugenthema setzt ein, wird aber nur bis zur fertigen ersten Durchführung des Themas weitergesponnen, und man wird gewahr, dass dieses Stück eine Einleitung zu dem letzten Teil vorstellen soll. Der Chor stimmt wieder ungefähr in dem frischen Zeitmass des ersten Teiles an und führt das ganze Werk, gegen den Schluss hin choralmässiger werdend, nach einigen dynamischen Spannungen und Lösungen zu Ende. Das Ganze ist von einem, der sich im Chor- und Orchestersatz trefflich auskennt, und ist nicht sehr schwer aufzuführen. Die Instrumentation ist so eingerichtet, dass die zweiten Stimmen der Flöten, Oboen und Fagotte wie auch das dritte und vierte Horn und die erste und zweite Posaune wegfallen können. Auch kann die Orgel allein als Begleitinstrument dienen. Das Werk ist besonders zur Verwendung im Gottesdienst, und zwar wieder in erster Linie — doch nicht unbedingt — zur Aufführung am Pfingstfest auch für kleinere Chöre sehr zu empfehlen.

Dr. Max Unger

Unterrichtswerke

Czerny, Carl, Werk 337: Vierzig tägliche Studien auf dem Pianoforte, neu herausgegeben von Walter Petzet. Berlin-Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg (Preis 1.80 M., gebunden 3.— M.).

Dieses bekannte und für jeden Klavierpädagogen wie ernst arbeitenden Schüler unentbehrliche Studienwerk hat durch Prof. Walter Petzet eine Bearbeitung erfahren, die einen erheblichen Fortschritt darstellt. Die Gründlichkeit, mit der der Herausgeber hier vorgegangen ist, bedeutet schon an sich eine wesentliche Erleichterung in sofern, als durch die Fülle von Anmerkungen, die Prof. Petzet, den einzelnen Übungen beigefügt, diesen durch die dadurch bedingte Mannigfaltigkeit und Abwechslung interessanter und weniger trocken erscheinen müssen, dem Übenden also den Stoff behaglicher machen. Durch geeignete Fingersätze, Phrasierungszeichen und sonstige Varianten ist hier auf jedes wichtige Moment der Fingertechnik Rücksicht genommen und sind dadurch nicht nur dem Schüler sondern auch dem Lehrenden die praktischen Winke für ein zweckdienliches Studium gegeben. Das Werk, dessen Anmerkungen auch in englischer Sprache beigefügt sind, sollte in dieser Bearbeitung von allen Klavierpädagogen für den Unterricht benutzt werden.

Gustav Lewin

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 5. Juli 1913, Nachm. 1/2 2 Uhr:

Dietrich Buxtehude: Praeludium und Fuge (G moll). Sethus Calvisius: Allein zu dir, Herr Jesu Christ. Iohannes Eccard: Kyrie, Sanctus und Benedictus.

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)

Sonnabend, den 5. Juli, Nachm. 2 Uhr:

Alexandre Guilmant: Finale grand für Orgel; Robert Volkmann: „Gott, deine Güte", Motette für Chor und Solostimmen; Robert Volkmann: „Geistliches Tischlied" für Chor.

Die nächste Nummer erscheint am 10. Juli; Inserate müssen bis spätestens Montag den 7. Juli eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16.. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 28

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 10. Juli 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Hermann Goetz

Von Dr. **Edgar Istel**

Des unerbittlichen Schicksals Tücke hat es gewollt, dass gerade die beiden Tondichter, die am fähigsten gewesen wären, die deutsche dramatische Musik nach Richard Wagners Tode auf den einzigen zunächst gangbaren Weg zu leiten, rasch hintereinander in der Blüte ihres Schaffens noch vor des Meisters Heimgang allzufrüh abberufen wurden: Peter Cornelius und Hermann Goetz. Beiden eigen ist das unvergängliche Verdienst, trotz des alle Zeitgenossen blendenden Glanzes jener faszinierenden Persönlichkeit ihr eigenes Ziel fest im Auge behalten, ihre eigene Individualität treu bewahrt zu haben, nicht indem sie die Augen schlossen vor dem gewaltigen Siege des Genies; marschierten sie auch getrennt von dem mächtigen Heerführer, ihre Schlachten schlugen sie vereint mit ihm, und unter seinem Zeichen steht der Sieg. Das köstliche Vermächtnis aber, das sie der Zukunft hinterliessen, heisst der Ausbau der modernen komischen Oper, als deren Marksteine uns Cornelius' „Barbier von Bagdad" und Goetzens „Der Widerspänstigen Zähmung" zu gelten haben. Die erste Aufführung des „Barbier" fand am 15. Dezember 1858 in Weimar, die der „Meistersinger" zehn Jahre später, am 21. Juni 1868 in München, die der „Widerspänstigen" am 11. Oktober 1874 zu Mannheim statt, und diese Daten bezeichnen auch deutlich die Stellung jener drei Werke zu einander. Cornelius' „Barbier" bedeutet nichts weniger als den ersten und von herrlichem Gelingen gekrönten Versuch, den neuen dramatisch-musikalischen Stil dem Lustspiel zu gewinnen, eine Tat, die selbst auf Wagner, hauptsächlich in der Ensemble-Behandlung des zweiten Aktes der „Meistersinger" Einfluss geübt hat; die „Meistersinger" selbst zeigen sich dann als unerreichbares Ideal einer musikalischen Komödie grössten Stiles, bis endlich wenige Jahre später Goetz in seinem Werke in kleinerem Rahmen, äusserlich fast unabhängig von Wagner, aber doch in dessen Geiste, jenem gewaltigen Fresco-Gemälde ein entzückendes Genre-Bild voll intimster Reize der Detailbehandlung gegenüberstellte.

Wie vor die Lebensgeschichte fast aller grosser Tondichter, muss man leider auch vor Goetzens Laufbahn das herbe Wort „per aspera ad astra" als Devise setzen. Viel Not, Kummer und Entbehrung, und dann endlich nach allem Leid der Erfolg; als der Ruhm bei ihm einkehrte, da erschien ein finsterer Geselle im Geleite: der Tod. Goetz ist gleich Otto Nicolai, dem Komponisten der „Lustigen Weiber", aus Königsberg gebürtig, wo er am 17. Dezember 1840 zur Welt kam. Aber während wir wenigstens seit 1892 infolge der Veröffentlichung der Tagebücher durch B. Schröder einen tiefen Einblick in das feine Seelenleben und die bewegten äusseren Schicksale des ebenfalls unmittelbar nach dem ersten grossen Erfolge verblichenen Nicolai gewonnen haben, müssen wir leider gestehen, über Goetzens Leben und Schaffen nur dürftig unterrichtet zu sein. Eine Epoche, die, wie die unsrige, in dem berechtigten Streben nach geschichtlicher Gerechtigkeit innerhalb der Musikwissenschaft schon fast zu weit geht, hatte uns merkwürdigerweise noch immer nicht eine Biographie Goetzens beschert, und erst jetzt hat Bruno Weigl in Brünn eine solche in Aussicht gestellt. Nur Ernst Frank (gest. 1889), der als derzeitiger Mannheimer Hofkapellmeister Goetz „entdeckt" und dessen Hauptwerk mit dem grössten Erfolg zuerst zur Aufführung gebracht hatte, gab noch ein halbes Jahr vor Goetzens Tode einige heute fast verschollene Notizen Goetzes im „Musikalischen Wochenblatt", die offenbar durchaus auf des Meisters Angaben beruhen.

Danach war seine Neigung zur Musik schon frühzeitig entwickelt. Bereits im Knabenalter schwebte ihm die Komposition einer Oper als Ideal seiner Wünsche vor; diesem Hang kam indes kein eigentlich methodischer Unterricht zu Hilfe, und Goetz war volle siebzehn Jahre alt, als er aus eigenem Entschlusse nach vieler Überlegung den Unterricht des nachmals berühmten Klavier-Pädagogen Louis Köhler aufsuchte, der ihn alsbald im Klavierspiel und in der Harmonielehre ausbildete. Den besten Teil seiner musikalischen Bildung verdankt er jedoch ausserdem hauptsächlich seiner praktischen Tätigkeit als Dirigent verschiedener Dilettantenzirkel, wobei er sich die klassischen Opern, namentlich Mozarts Meisterwerke, bis in die kleinsten Details zu eigen machte. Hier fand sein Kompositionstrieb neue Nahrung, zumal er den ausserordentlichen Vorteil hatte, seine Versuche bei der Geneigtheit der Ausführenden und Ausübenden sich sofort zu Gehör bringen zu können. Auf seine ausgesprochene Neigung zur komischen Oper deuten Bruchstücke einer solchen. Im Herbst 1858 bezog Goetz nach absolviertem Gymnasium die Universität seiner Vaterstadt, um auf Wunsch seiner Eltern Mathematik zu studieren, aber wie schon so oft im Leben der Künstler, mussten die Wissenschaften der Kunst weichen. Nach mannigfachen Kämpfen erhielt Goetz endlich die Zu-

stimmung seiner Eltern zum endgültigen Übergang zur Musik, und so siedelte er 1860 nach Berlin über mit dem festen Entschluss, „alles zu lernen, was man nur lernen könne". Etwa zwei Jahre lang studierte er noch am Sternschen Konservatorium, und zwar Direktion und Partiturspiel bei Stern, Klavierspiel bei Bülow, Kontrapunkt und Komposition bei dem hochbegabten, aber selbst nie zu rechter Entwicklung gelangten Hugo Ulrich, der zwei Jahre vor Goetz starb, und dessen er stets mit besonderer Dankbarkeit gedachte. Auch Bülow hat sich, wie aus den letzten Publikationen seiner Briefe hervorgeht, für Goetz, dessen Begabung er frühzeitig erkannte, lebhaft interessiert. Höchst bemerkenswert ist das Zeugnis, das Bülow am 28. Mai 1862 Goetzen ausstellte. Wer die oft bis zur Rücksichtslosigkeit gehende Ehrlichkeit kennt, mit der Bülow seine Zeugnisse auszustellen pflegte, der muss daraus ersehen, dass Bülow Goetz als hervorragende Erscheinung schon damals erkannt hatte.

Ob der junge Musiker die Anstalt aus freiem Willen verliess oder ob ihn pekuniäre Verhältnisse dazu zwangen, entzieht sich unserer Kenntnis. Wahrscheinlich ist das zweite, denn Goetz nahm bald darauf in dem kleinen Winterthur bei Zürich eine Organistenstelle an. Hier galt es zunächst unter grösster Anstrengung seine Stellung zu befestigen, da sein Vorgänger Theodor Kirchner eine Schar begeisterter Verehrer zurückgelassen hatte, die die eifrigsten Bemühungen seines Nachfolgers am Anfang kühl aufnahmen. Trotzdem war er in Kirche und Konzert als Dirigent unermüdlich tätig, trat häufig selbst als Klavier- und Orgelspieler mit hervorragenden Leistungen auf, leitete ein Dilettanten-Orchester, gründete einen Gesangverein, und als eine herumziehende Schauspielertruppe Opern aufführen wollte, ermöglichte er mit grenzenloser Hingebung auch dieses. Dazu kamen noch eine Unmenge Klavierstunden, die ihm den letzten Rest seiner Kraft und Zeit raubten. Dass er hierbei seine ohnehin zarte Gesundheit untergrub, musste Bülow, der ihn auch jetzt noch, so weit es in seiner Macht stand, zu fördern suchte, zu seinem innigsten Bedauern einsehen. In diesem Sinne schrieb er aus Basel am 6. Dezember 1866 an Raff.

Raff hat sich wohl wirklich Goetzens angenommen, denn Bülow dankt ihm am 22. Februar 1867 aus Luzern herzlich für seine Verwendung „im Punkte Goetz". Inzwischen war aber bei diesem die Not aufs Höchste gestiegen, zumal er in Winthertur sich einen eigenen Hausstand gegründet hatte. Von dem herzlichen Verhältnis seiner Frau, die ihm eine Tochter schenkte, gibt die Dedikation seines liebenswürdigen Opus 5 Kunde: Drei Kinderlieder in Schweizer Mundart von Johann Martin Usteri für eine Singstimme und Pianoforte „Sym Herzliebe Wybli gwidmet vum Komponist".

Um die Bedürfnisse seiner Familie zu befriedigen, begann Goetz in Zürich Klavierstunden zu geben, weil er dort besser bezahlt wurde. Dennoch behielt er den Organistenposten, eine Anzahl Klavierstunden und auch die Wohnung in Winterthur bei, und reiste nur wöchentlich einige Tage nach Zürich. Ein Jahr später wurde es umgekehrt. Er siedelte nach Zürich über, gab aber immer noch die Organistenstelle sowie die „besten" Stunden in Winterthur nicht auf, so dass er Sonnabend und Sonntag dort, die übrige Zeit bei seiner Familie in Zürich war. Zum Komponieren blieb da freilich nur in den Ferien einige Zeit übrig. 1870 war seine Gesundheit völlig zerrüttet und er zog sich, nur vom Stundengeben sein Leben fristend, nach Hottingen bei Zürich zurück, wo er unter schweren Leiden unverdrossen fortschuf.

Die Arbeit an seiner Oper „Die Zähmung der Widerspänstigen" war die einzige Erquickung seiner traurigen Existenz. Bülow hatte das Werk unmittelbar nach seiner Vollendung gelegentlich seines Aufenthaltes in Zürich kennen lernen und beschloss, sofort helfend einzugreifen, und zwar tat er dies in einem Briefe vom 17. März 1872 an H. v. Bronsart in Hannover, worin er diesem Goetzens Oper aufs wärmste ans Herz legte. Aber das Mass der Leiden war noch nicht voll. Bronsart hatte zwar die beste Absicht, die Oper sofort in Hannover einstudieren zu lassen, wurde aber, wie Marie v. Bülow mitteilt, wegen eines chronischen Halsleidens des damaligen Baritons seiner Bühne „und anderer einschränkender Verhältnisse" daran gehindert, und Goetz war aufs neue dem Zufall preisgegeben. Einer mündlichen Tradition zufolge, soll er bei einer grossen Anzahl hervorragender Bühnen, denen keine „einschränkenden Verhältnisse" und Heiserkeiten hinderlich gewesen wären, persönlich geradezu in der unwürdigsten Weise haben hausieren müssen, ohne dass man es für wert hielt, auch nur einen Blick in seine Partitur zu werfen. Selbst ein späterer treuer Freund, der damalige Mannheimer Hofkapellmeister Frank, nachmals Bülows Nachfolger in Hannover, soll zuerst „wegen Zeitmangels" jede Beschäftigung mit der Oper des unbekannten Komponisten abgelehnt haben, und als ihn Goetz unter Tränen bat, wenigstens eine Seite der Partitur in seiner Gegenwart durchzusehen, habe Frank endlich missmutig aufs Geratewohl den Band aufgeschlagen: da fiel sein Blick zufällig auf jene in Text und Musik gleich köstliche Szene, in der sich die beiden Liebhaber Biancas als Lehrer der Philologie und Musik einführen; er las die reizende Übersetzung des Aeneidenanfangs mit steigendem Interesse und versprach begeistert dem Komponisten sofortiges Studium und bald darauf auch die Einstudierung des Werkes. Ob diese rührende Anekdote völlig auf Wahrheit beruht, vermag ich nicht festzustellen. Tatsache ist, dass Goetz fast zwei Jahre lang vergebens „strebend sich bemühte", bis die Stunde der Erlösung schlug.

Am 11. Oktober 1874 wurde die Oper endlich unter Franks Leitung in Anwesenheit des in Mannheim gänzlich unbekannten Komponisten „mit grossem Glück" gegeben. Eine Mannheimer Kritik, die mir gerade zur Verfügung steht, schrieb: „Möge die gute Aufnahme, die das Goetzsche Werk in Mannheim gefunden, auch andere Bühnen ermuntern, dieselbe in ihr Repertoire aufzunehmen, um damit den Beweis zu liefern, dass die Zeiten vorüber sind, da es Jahrzehnte brauchte, bis sich ein talentvoller deutscher Künstler allmählich einigen Erfolg zu erringen vermochte". Merkwürdigerweise ging dieser fromme Wunsch sehr rasch in Erfüllung. Schon am 2. Februar 1875 kam die überaus wichtige, durch Herbeck veranlasste Wiener Aufführung mit bedeutendem Erfolge zustande, wenn sich auch die grossen Räume der Hofoper als der intimen Natur des Werkes nicht gerade allzu günstig erwiesen. Goetz hatte z. B. Posaunen nur zweimal, und zwar in der Ouvertüre und zum Schluss der vierten Szene des dritten Aktes angewandt. „Obwohl die Wiener Kritik", bemerkt Frank, „im allgemeinen zwar das Verdienst des Werkes anerkennend, mit wenigen Ausnahmen so oberflächlich wie immer schwatzte, verhalf dieser immerhin entschiedene Erfolg dem Werke doch schnell zu weiteren Fortschritten". Hanslick hat ja durch fortgesetzte Buchausgaben dafür gesorgt, dass sein Anteil ungeschmälert und unvergessen bleibe. Man beliebe

also nur „Musikalische Staionen" (Berlin 1880, S. 290 ff.) nachzulesen, wo man das nötige finden kann. Eine glänzende Auferstehung hatte das Werk, das trotz des grossen Erfolges sich zunächst nicht auf dem Wiener Repertoir hielt, im Jahre 1882 in der Donaustadt erlebt, und bei dieser Gelegenheit schrieb Max Kalbeck eine ausserordentlich warme Kritik, jetzt wieder abgedruckt in „Opernabende" (Berlin 1897). Auch ist das Werk unter G. Mahlers Leitung neu einstudiert mit grossem Beifall daselbst im Jahre 1906 in Szene gegangen.

Der Wiener Erfolg ebnete nun den Weg über die grösseren deutschen Bühnen. So erschien das Werk rasch hintereinander in Weimar, Leipzig, Hannover, Koburg, Schwerin, Dessau, denen Frankfurt, Berlin, Bremen und Strassburg folgten. Dazu kam, dass der grosse Londoner Verlag Augener & Co. im Frühjahr 1876 das Übersetzungs- und Aufführungsrecht für England erwarb, wo es auch Goetzens Instrumental- und Vokalwerke bald zu ausserordentlicher Beliebtheit und Verbreitung namentlich auch durch sehr wohlfeile Ausgaben bei Novello, Ewer & Co. brachten. Aber alle diese, für einen nur seinem Genius lebenden deutschen Komponisten ungewöhnlich glänzenden Erfolge übertönte das herbe Schicksalswort: „Zu spät!" Noch einmal flackerte sein Lebenslicht auf, genährt durch trügerische Hoffnung, sein zweites Werk, „Francesca da Rimini", vollenden zu können, da riss ihn der unerbittliche Tod am 3. Dezember 1876 zu Hottingen mitten im rastlosen Schaffen hinweg; das Elend der vorangegangenen Jahre hatte seine letzte Kraft verzehrt. An seinem Sarge weinten neben seiner Gattin, die ihm elf Jahre hindurch die hingebendste Pflegerin war, und seinem Töchterchen auch Eltern und Geschwister.

Ernst Frank, der treue Freund, nahm sich nun der „Francesca" an, die in der Komposition vollendet, aber in der Instrumentation nur bis zum dritten Akt gediehen war, bearbeitete das Werk und führte es am 30. September 1877 zu Mannheim erstmalig auf, ohne dass es, trotz grosser musikalischer Schönheiten, auf den deutschen Bühnen festen Fuss fassen konnte. Das mag wohl auch am meisten der Stoffwahl und der von Goetz in seinem selbstverfassten Gedichte eingeschlagenen Behandlung zuzuschreiben sein. Zwar ist die Dichtung mit grossem Bühnengeschick, wenn auch ohne eigentliche Poetengabe verfasst, allein, die Gesamtwirkung bleibt leider unbefriedigend, da der dritte Akt dramatisch nur noch als Anhängsel erscheint. Francescas und Paolos Liebeslust und -leid hat manchen Tondichter des neunzehnten Jahrhunderts angezogen, von Zingarellis Kantate (1804) und Mercadantes Oper (1828) bis zu Goetzens und Ambroise Thomas' (1882) Bühnenwerken, Liszts Inferno der Dante-Sinfonie und Tschaikowskis sinfonischer Dichtung „Francesca"; und doch, wer könnte den überirdischen Wohllaut jener unsterblichen Terzinen des fünften Infernogesanges erreichen, die durch alle Ewigkeiten schuldvolle Liebe beweinen:

Quanti dolci sospir, quanto desio,
Menò costoro al doloroso passo!

Goetzens Meisterwerk ist und bleibt „Der Widerspenstigen Zähmung". Freilich kam ihm auch hier die Dichtung von J. B. Widmann, die als Opernbuch im grossen ganzen hervorragend ist, sehr zu Hilfe. Und so steht dies reizvolle musikalische Lustspiel auf einer Höhe, an die Shakespeares rohe Jugendfarce „The faming of the shrew" auch nicht im entferntesten heranreicht; hat man doch schon längst erkannt, dass jene derbe Posse zur Erlustigung des Kesselflickers im Vorspiel aufgeführt, von dem grossen Briten in der Hauptsache von Vorgängern übernommen und nur oberflächlich überarbeitet wurde. Shakespeares Werk, auf deutschen Bühnen kaum mehr gegeben, kann uns, die wir in der Frau nicht ein niedriges, sondern ein andersartig organisiertes Wesen erblicken, nur verletzen, und ich erinnere mich deutlich des überaus peinlichen Eindrucks, den ich von einer vorzüglichen italienischen Aufführung des Lustspiels gelegentlich in Florenz empfing; wie roh wirkt dieser Wüterich mit seinem metzgerhaften Gebahren, wie innerlich unwahr erscheint das keifende Weib, das nur mit den brutalsten Mitteln, rein äusserlich, durch Hungerkuren und Schlafberaubung gekirrt wird, — als hätte Shakespeare Zarathustra-Nietzsches Peitschenmahnung vorausgeahnt. Und nun sehe man Goetzens Petrucchio und Katharina an. Käthchen die dämonische Wildkatze, die, listig und verschlagen, hier zum Angriff, dort zu vorteilhaftem Rückzuge bereit, die Männer verachtet, weil sie den Mann noch nicht kennt; ein Geschöpf furchtbar und doch mit magischer Anziehungskraft begabt, wie jene Schlangen, die ihre Opfer rettungslos mit dem Blick bannen; ihr gegenüber Petrucchio, der reife Mann, im Vollgefühl seiner Kraft, der, sieggewohnt und gestählt, der Weiber überdrüssig, sich nach jenem einen Weibe sehnt, das ihm Trotz zu bieten wagt, dadurch bezeugend, dass sie ihm gleich sei an kühnem Sinn, zwei Wesen, die sich hassen müssen, wenn sie sich nicht lieben können, die in ihren Hass die Liebe, in ihre Liebe noch ihren Hass tragen, Hass bis zur grimmigsten Vernichtung, Liebe bis zum letzten Aufgehen ineinander. Petrucchio aber vollbringt sein Meisterstück mit der Zähmung dieses Elementarwesens, er weiss ihr unter der rauhen Schale des Trotzes verborgenes edles und tiefes Gemüt zu wecken, und so beginnt ihr herber jungfräulicher Stolz vor der Wärme ungeahnter Gefühle wie Schnee an der Frühlingssonne dahinzuschmelzen: liebend bekennt sie sich überwunden, nicht von roher physischer Gewalt besiegt, und das Wort der Shakespeareschen Katharina „The husband is thy lord" wird in edlerem Sinne zur Wahrheit.

Goetz ist als produktiver Künstler von der Kammermusik ausgegangen, und dies verleugnet sich auch in seinem dramatischen Hauptwerk nicht. Ohne undramatisch zu werden, ist seine Musik niemals eigentlich theatralisch, stets herrscht eine gewisse, fast keusch zu nennende Zurückhaltung in der Verwendung der musikalischen Mittel; ohne überladen zu sein, zeichnet sich sein Satz durch liebevolle Detailarbeit aus, alles ist warm und schön empfunden. Die Instrumentation ist ungemein charakteristisch und fein, fast zu fein und vornehm für das Theater; gelegentlich hätten schon kräftigere Farben angewandt werden dürfen. Auch die musikalische Komik erscheint mehr als das liebenswürdige Lächeln einer edlen Persönlichkeit, nicht als das herzerfrischende Lachen einer überschäumenden Künstlernatur, — nur allzu begreiflich, wenn man weiss, unter welchen Qualen das Werk geschaffen wurde.

Die allergrösste Bedeutung hat die „Widerspenstige" hingegen nach der formalen Seite hin. Schon Wagner selbst hatte nach Peter Cornelius' Vorgang erkannt, dass seine strengen dramatischen Prinzipien, wie er sie wohl am konsequentesten im „Tristan" praktisch verwirklicht hatte, nicht in gleichem Masse zwanglos auf die musikalische Komödie sich anwenden liessen, ja dass mit dem völligen Aufgehen der „geschlossenen Form" eines der wirksamsten Mittel zur Erzielung der Komik fallen musste, und so sehen

wir denn in den „Meistersingern", die ja ursprünglich nach einem Wagnerschen Scherzworte im Stile von „Czar und Zimmermann" hätten ausgeführt werden sollen, tatsächlich eine Reihe von Stücken, die, obwohl sie durchaus im engsten Kontakt mit der Handlung stehen, dennoch ihre Herkunft aus den „Nummern" der alten Oper deutlich an der Stirn tragen: spricht doch der Meister selbst in dem Briefe vom 14. Oktober 1862 an Weissheimer offenbar allen Ernstes von der „Arie" Pogners. Auf diesem Wege ist nun Goetz weitergeschritten gemäss dem Unterschiede, der natürlich zwischen der musikalischen Behandlung einer die weitesten Weltausblicke erschliessenden Komödie grössten Stils und einem kleinen, engbegrenzten Lustspiel zu ziehen ist, und so finden wir, dass Goetz, ohne zu einem Misch- und Kompromisstil zu greifen, der Handlung gibt, was ihr gebürt, ohne die Musik zu benachteiligen — und umgekehrt.

Nach dem grossen Erfolge der Oper wandte sich rasch die Aufmerksamkeit der Musikwelt auch den früheren Werken Goetzens zu, und zwar war es zunächst seine Sinfonie Opus 9 in Fdur (Ernst Frank gewidmet), die am 27. Januar 1876 in Leipzig zum ersten Male mit dem grössten Beifall aufgeführt, sich rasch einen dauernden Platz im Konzertsaal eroberte. Der Partitur vorangedruckt ist Schillers Wort:

In des Herzens heilig stille Räume
Musst du fliehen aus des Lebens Drang.

Dennoch aber bedeutet diese Sinfonie ein schönes Stück echter, von keines Programms Gedankenblässe angekränkelter absoluter Musik. Reizend ist namentlich der zweite „Intermezzo" überschriebene Allegretto-Satz, der ein köstliches Waldstück bringt: Hörner leiten ein und dann zirpt, piept und pfeift es lustig von allen Bäumen in leichtbeschwingten Holzbläserfiguren. Auch hier ist die Diskretion der Instrumentation rühmend hervorzuheben. Für Orchester allein hat Goetz nur noch eine erst aus dem Nachlass herausgegebene, liebenswürdige Frühlingsouvertüre Opus 15, die der Sinfonie nicht viel nachsteht, geschrieben. Ausserdem verdiente sein von Bülow geschätztes Klavierkonzert, Opus 18, und sein schönes Violinkonzert (in einem Satz, Opus 22) unbedingt von unsern Virtuosen, die doch stets um neue gute Konzerte verlegen sind, beachtet zu werden.

Zu den bedeutendsten seiner Schöpfungen gehören entschieden die drei Kammermusikwerke. Das erste Trio verrät immerhin, obgleich es formell knapp und inhaltlich voll edler Leidenschaft ist, etwas den allerdings hochtalentierten Anfänger; zu den bedeutsamsten Gestalten der neueren Kammermusik sind aber unbedingt das Quartett, Opus 6, und das Quintett, Opus 16, zu zählen. Die Gelegenheit, die Bekanntschaft zweier Werke von so vollendeter Schönheit zu vermitteln, sollten unsre Kammermusik-Vereinigungen, die aus den gewohnten Programmgeleisen herausschreiten wollen, sich nicht entgehen lassen. Stets bleibt hier der echte Kammermusikton gewahrt, niemals, selbst wenn die Leidenschaft aufs höchste steigt, greift der Komponist zu orchestralen Effekten, und das Klavier wird nicht zum absoluten Herrscher, sondern bleibt ein Faktor neben den andern. Im Quintett führt zudem die eigenartige Zusammenstellung des Streichquartetts, nur eine Violine und Kontrabass, zu herrlichen ungesuchten Klangwirkungen. Der Lyrik Goetzens vermag ich, soweit mir bekannt ist, im grossen ganzen keinen bedeutenden Rang zuzusprechen; auffällig ist namentlich die oft sicherlich von persönlichen Rücksichten abhängige Wahl dichterisch wertloser oder direkt innerlich verlogener Texte. Wo Goetz sich einem echten Dichter anschliesst, gelingt es ihm auch, ergreifende Töne anzuschlagen: Lieder, wie Storms „Schliesse mir die Augen beide" und Mörikes „Das verlassene Mägdelein" (beide im Opus 12), stehen den besten lyrischen Schöpfungen unserer grossen Liedmeister ebenbürtig gegenüber und verdienten, von unsern Sängern berücksichtigt zu werden. Auch die von Heyse übersetzten „Rispetti", Opus 4, liebenswürdige leichte Liedchen im Volkston, sollte man gelegentlich der Vergessenheit entreissen.

Mit Übergehung der Klavierstücke, die ihrer musikalischen Vornehmheit halber immerhin zu Unterrichtszwecken an Stelle fader Salonstücke gelegentlich recht wohl zu gebrauchen wären, wende ich mich gleich zu den grossen Chorwerken. Der aus dem Nachlass publizierte 137. Psalm (An den Wassern Babylons) wäre wohl besser unveröffentlicht geblieben, da er in bedenklicher Weise an den Stil jenen Elaborate erinnert, mit denen hoffnungsvolle Zöglinge der Konservatorien bei Prüfungen Eltern und Lehrer zu erfreuen pflegen. Alles brav, anständig, — aber schrecklich langweilig! Dass er nichtsdestoweniger in England beliebt ist, beweist nur, dass man dort immer noch derartige Werke mehr nach theologischen als nach ästhetischen Gesichtspunkten beurteilt. Eine grandiöse Schöpfung indes, der wir in der gesamten neueren Chorliteratur recht wenig Gleichwertiges zur Seite stellen können, ist Goetzens „Nenie" Opus 10, schon formell ein Meisterstück ersten Ranges in der Verteilung der anscheinend ganz unkomponierbaren Schillerschen Disticha. Hier werden wahrhaft ergreifende Akzente für den Schmerz um den Untergang des Schönen auf der Erde gefunden, hier erklingen Töne, die das Gemüt bis in seine unergründlichsten Tiefen erschüttern, Klänge, denen nur ein erlösender Tränenstrom befreiend zu antworten vermag. Alles ist hier erlebt, lebendig geschaut und plastisch hingestellt — es ist der Totensang seines eigenen Schöpfers, der den Keim der Vernichtung bereits in der Brust trug. Nicht würdiger aber vermöchten wir den Meister zu ehren, als indem wir Schillers Nenie, in den Strahlen seiner Musik verklärt, erklingen lassen:

Auch das Schöne muss sterben, das Menschen und Götter bezwinget,
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt.
Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab!



Das Fest der Musiker

Von H. W. Draber

Gewöhnlich ist der Orchestermusiker bei Musikfesten die unbeachtete Hauptperson. Ohne ihn würde es nicht gehen; aber man gedenkt trotzdem seiner kaum einmal bei der „offiziellen" Festrede beim „offiziellen" Bankett. Jetzt haben sich in Berlin, anlässlich des Regierungsjubiläums des Kaisers, zum ersten Male die Musiker selbst zusammengetan, um ein Musikfest zu veranstalten, und diesmal waren sie die sehr beachteten Hauptpersonen. Nicht wie von einem Komitee zusammengestellt, das sich

mühsam jeden Extramusiker hinausberechnet („weil die Kosten sowieso schon so hohe sind"), sondern wie die Soldaten einer grossen Armee strömten aus allen Gauen Deutschlands die Geiger, Bläser und Schlagzeugleute herbei um in der stattlichen Zahl von 1500 Mann zu zeigen, welch starken Willens zur Gemeinsamkeit heutzutage der deutsche Orchestermann fähig ist. An fünf Abenden sassen auf dem vergrösserten Podium der Berliner Philharmonie jeweilig etwa 230—250 Künstler, die den Hof- und städtischen Orchestern von 54 Städten angehörten, und 14 Dirigenten waren bereitwilligst gekommen, um diese imposanten Festorchester zu leiten. Das spricht laut und eindringlich für die Kraft und Macht, die der Allgemeine Deutsche Musiker-Verband erlangt hat, denn er war der Veranstalter des Festes. Er wollte jetzt, im Jubiläumsjahre, wo auch er einen Gedenktag zu feiern hatte — seine 25. Delegiertenversammlung — einmal vor aller Welt zeigen, was für ein starkes Band die Orchestermusiker zusammenhält. Und das ist ihm auch glänzend gelungen. Er hat den Beweis auf seine vortreffliche Organisation erbracht, und er hat den Anspruch darauf, dass seine Mitglieder Künstler, und nicht mehr das fahrende Volk, die vogelfreien Parias von einst sind, bewiesen. Ein Land, das so viele vorzügliche Orchestermannen in den Krieg um das künstlerische Resultat zu stellen vermag, kann sicher sein, seinen Vorrang nicht einbüssen zu müssen.

So imposant die soziale Organisation des Verbandes aber auch ist, an eines sei hier jedoch erinnert: Macht in Dingen, die mit der Kunst zusammenhängen, kann nur dann erspriesslich sein, wenn sie nicht aus kurzsichtiger Protektionspolitik des Wenigbegabten gegen die Kunst gerichtet wird. Dies war der Fall in München vor einigen Jahren. Dies ist der Fall beinahe täglich bei der Musiker-Union in den Vereinigten Staaten, wo man immer wieder versucht, die Stümper in solche Stellen hineinzudrücken, für die sie unzulänglich sind. Seit der Münchener Affäre hat der Musiker-Verband einen neuen Präsidenten, der mit vielem Geschick mehr als eine schwierige Position gelöst hat. Diesem Manne darf man, auf seine bisherigen Taten hin, wohl vertrauen. Unter seiner Leitung hat der Verband ein ganz anderes, weit vornehmeres Gesicht bekommen.

Die künstlerische Entwicklung des deutschen Orchestermusikers hat in den letzten 10—15 Jahren einen starken Umschwung erfahren. Er bekommt heutzutage auf den Konservatorien eine ganz andere, weit vielseitigere Bildung als ehemals. Die Anforderungen, die an sein Können gestellt werden, sind derartige, dass man ihn würdig, wenn auch immer noch nicht genügend hoch bezahlt. Die Stellung als städtischer oder Hofbeamter gibt ihm nach aussen Figur, und es hängt eigentlich nur noch von seinem Wesen und Charakter ab, ob er in der bürgerlichen Gesellschaft beliebt und angesehen ist oder nicht.

Welcher Leistungen der deutsche Orchestermusiker fähig ist, hat das Musikfest in Berlin sehr schön gezeigt. Die Streicher, oft 120—140, klangen durchweg sauber, exakt und schön, während bei den Bläsern die Reinheit der Stimmung und der gute Ton auffielen. Nichts ohne Ausnahme — aber in der Hauptsache doch rühmenswert. Freilich klangen die Orchester, die nur aus Mitgliedern der Kgl. sächsischen Kapelle (Dresden), des Gewandhausorchesters (Leipzig) und des Chemnitzer Städtischen zusammengesetzt waren, oder aus Angehörigen der Berliner Kgl. Kapelle, Philharmonie, Charlottenburger Oper und dem Blüthnerorchester immerhin idealer als die anderer Städte. Das braucht aber niemanden zu bekümmern, denn wo Ansprüche an die Leistung und Bezahlung am höchsten sind, findet man naturgemäss die besten Kräfte vereinigt. Die Wirkung dieser Riesenorchester war eine zweiteilige. Den Werken der Klassiker tat sie eher Abbruch, als dass sie den Eindruck vertieft hätte. Das dürfte wohl daher kommen, dass wir mit dem Anwachsen der Kopfzahl eines Orchesters immer weiter von dem subjektiven Empfinden des tieferen Gehalts der Werke abgetrieben werden, wie sie uns durch die gegenwärtige Normalbesetzung mit 12—16 ersten Geigern usw. lieb und deutlich geworden sind. Dagegen vertragen alle beim Fest aufgeführten modernen Kompositionen die überlebensgrosse Besetzung glänzend. Das orchestrale Fühlen und Denken der alten und der gegenwärtigen Komponisten dürfte niemals so demonstrativ gegeneinander aufgewiesen worden sein als hier.

Auffallend war ferner die Art, mit der die verschiedenen Dirigenten das grosse Orchester behandelten. Nur wenige (Schuch, Walter, Steinbach, Suter und Hausegger) erkannten, dass solche Musikermassen mehr en bloc als individuell behandelt werden müssen. Sehr erfreulich war die Wahl der Dirigenten, unter denen sich neben den schon genannten der heranreifende Nachwuchs gut vertreten fand. Da waren Hermann Abendroth (Essen), ein klarer Kopf und persönlich sowie natürlich empfindender Künstler; Prof. C. A. Corbach (Sondershausen), ein gerader, aufrechter Kapellmeister, dem die Streicher besonders gut folgten; Gustav Cords, der Verbandspräsident, der auch mit einer sehr anerkennenswerten Sinfonie vertreten war; Albert Gorter (Mainz), ein Mann von gutem Schrot und Korn, Franz Mikorey (Dessau), der seit einiger Zeit etwas zu sehr zur Routine neigt und zu wenig von seiner früheren inspirierten Leitung merken lässt; Eduard Mörike (Charlottenburg), ein begeisterter Wagner-Interpret; Peter Raabe (Weimar), dessen Liszt-Aufführungen (Préludes, Orpheus, Mazeppa) Aufsehen erregt haben; Paul Scheinpflug (Königsberg), ein unkonventioneller und zielbewusster Dirigent, der auch seine heikle, lustige Shakespeare-Ouvertüre klar herausbrachte, und Prof. Georg Schumann, der bekannte Dirigent der Berliner Singakademie. In der Brauerei Friedrichshain fanden ferner zwei Volkssinfoniekonzerte statt, deren jedes von etwa 5000 Menschen besucht war. Alles in allem ein schönes, wohlgelungenes Fest, das einen Eindruck hinterlassen hat, der sobald nicht verwischt werden dürfte.



Studie zu Chopins Trauermarsch

Von Marie Schlesinger-Stephani

Wenn man jemanden von der heutigen Generation fragen würde, was er sich unter dem Basse im ersten Teile des Chopinschen Trauermarsches wohl denke, würde man in den meisten Fällen die Antwort erhalten: das ist das dumpfe Glockengeläut, das den müden Wanderer zu seiner letzten Ruhestätte geleitet. Diese Erklärung hat viel für sich; wer aber weiter in die Vergangenheit zurückzublicken vermag, kennt vielleicht eine noch zutreffendere.

Meine Gedanken wandern in meine ersten Kindheitsjahre zurück, die ich — es war im Anfang der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts — in Breslau verlebte. Da taucht aus dem Nebel der Erinnerungslosigkeit ein Bild vor mir auf, so grausig, dass es sich dem Gedächtnis des Kindes unverrückbar fest eingeprägt hat. Meine Eltern wohnten an einer Strasse, die zu Kirchhöfen führte; vorbeiziehende Beerdigungen waren nicht selten; übrigens soll es sich meist um Militärbegräbnisse gehandelt haben, wie ich mir später erzählen liess. Der Sarg wurde noch häufig getragen, nicht gefahren. Dass ein Sarg etwas Trauriges war, wusste ich, seit man meinen kleinen Bruder in einen solchen gelegt, und die Eltern dabei geweint hatten. Und da war es nun, das Merkwürdige, woran ich noch heute nicht denken kann, ohne dass alle meine Nerven in Aufruhr geraten. Nach den Klängen von Chopins Trauermarsch schritten die Träger dahin; aber nicht, wie es natürlich wäre, Schritt vor Schritt vorwärts, sondern in einer ganz eigenartig schauerlichen Bewegung: ein Schritt weit nach rechts, schnell den linken Fuss nachgezogen, stillgestanden! — ein Schritt weit nach links, schnell den rechten Fuss nachgezogen, stillgestanden! — ein Schritt weit nach rechts, den linken Fuss nachgezogen, stillgestanden! — usw. Diese abwechselnd nach rechts, nach links stürzende Bewegung machte der Sarg mit, hoch über den Köpfen der Träger und der umgebenden Menschenmenge schwankend, immer im Takte des (erheblich langsamer als jetzt gespielten) Chopinschen Trauermarsches. Bild und Klang waren so eins in ihrer grauenhaften Wirkung, dass ich eins ohne das andere nicht zu denken vermag.

Diese Sitte des rechts und links Werfens des Sarges den ganzen Weg entlang dürfte in jener Zeit oder noch früher nicht auf Breslau beschränkt gewesen sein; es ist mehr als wahrscheinlich, dass sie aus älterer Zeit — vielleicht aus Jahren allgemeiner Epidemien — sich erhalten hat, wo man die Leichen sofort nach dem Tode herausbrachte, und unterwegs einen letzten Versuch nicht unterlassen wollte, den vielleicht noch nicht Toten durch diese stark rüttelnde

Bewegung zu neuem Leben zu erwecken. Ich glaube mit Bestimmtheit annehmen zu müssen, dass Chopin diese Sitte gekannt hat — Schlesiens Sitten hatten ja viel Verwandtschaft mit denen des benachbarten Polens — und dass er seinen Trauermarsch mit den haltlos nach oben und nach unten schwankenden leeren Quarten und Quinten als überwältigend lebenswahren Ausdruck dieser Art, die Toten zu Grabe zu tragen, geschrieben hat. Es wäre interessant, wenn noch mehr ältere Leute, denen jene Sitte in der Erinnerung geblieben ist, sich dazu äussern wollten.

Rundschau

Oper

Chemnitz Maifestspiele. Die Stadt hat alle Ursache, der Direktion Tauber dafür dankbar zu sein, dass sie ihre erste Saison mit drei Vorstellungen geschlossen hat, die jedenfalls das Interesse der Bürgerschaft stark erregt haben. Dass der Besuch der Vorstellungen gerade da, wo sie am besten waren, hinter den Erwartungen zurück blieb, mag zum Teil auf die für Chemnitz aussergewöhnlich hohen Preise zurückzuführen sein, zum Teil aber auch auf die Sensationslüsternheit des heutigen Publikums überhaupt, die nur am letzten Abende befriedigt zu werden versprach. Das Ensemble der Dresdener Hofoper führte uns am 1. Mai eine geschlossene Aufführung „Der Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Götz, am 3. Mai eine weit weniger geschlossene des „Rosenkavaliers" von Richard Strauss vor und der dritte Abend am 4. Mai wurde mit einer Aufführung des „Blauen Vogels" von Maeterlinck ausgefüllt. Alle drei Stücke sind modern. Aber verschieden sind die Kunstrichtungen, die sie repräsentieren. Die Götzsche Oper, die hier seit vielen Jahren nicht über die Bretter gegangen ist, ist eins der besten Kunstwerke der neueren Zeit. Musikalisch ein Meisterstück ohnegleichen, dessen Güte vielleicht damit am besten gekennzeichnet wird, dass es fast vergessen ist und beim Publikum „nichts macht". Es ist eben eine Oper ohne Sensationen, ohne bis aufs Äusserste getriebene Mittel, ohne die Keulenschläge, mit denen das heutige Publikum unbedingt bearbeitet sein will, ehe es aus seinem Kunstschlafe erwacht. Der Rosenkavalier ist hier schon öfters aufgeführt worden, und deshalb hätte ich es lieber gesehen, wenn uns die Dresdener eine andere ihrer Glanznummern z. B. Tschaikowskys wundervollen „Eugen Onegin", der nur an wenigen Bühnen aufgeführt wird und den man in Dresden mit kaum zu überbietender Vollendung sieht, vorgeführt hätten. Dafür ist eben der blaue Vogel und Reinhardts Ensemble für Chemnitz etwas ganz neues.

Was die Dresdener, was überhaupt jede Hofbühne vor dem Provinztheater voraus hat, ist der Umstand, dass die Kräfte dort mehr geschont werden als hier. Der Sänger braucht nicht 110 mal in der siebenmonatigen Saison zu singen. Er ist nicht abgearbeitet, es verliert sich das Handwerksmässige und Unruhige, was bei dieser Überbürdung sich einstellen muss. Und so fiel in der Götzschen Oper vor allem die Ruhe, die Selbstverständlichkeit, mit der alles auf der Bühne kommt, die Unabhängigkeit, das Drüberstehen über dem Stoff ausserordentlich wohltuend auf. Jede Figur bis zur kleinsten Dienerrolle hinunter war eine völlig durchgebildete in vielen Proben gereifte feststehende Leistung. Die Katharine der Helena Forti war gesanglich wie schauspielerisch ausserordentlich fein durchgeführt, das fast über die Massen voluminöse Organ Walter Soomers, das nicht immer ganz in den Grenzen des Schönen bleibt, und seine Riesenfigur passten zum Petruchio vortrefflich. Ludwig Ermold gab den Baptista mit einem Humor und einer feinen Charakteristik, bei der tatsächlich kein Erdenrest zu tragen peinlich war, Zadors glänzende Gesangskunst und sein brillantes Spiel machten aus der nicht ganz glücklichen Figur des Hortensio eine interessante Rolle. Magdalena Seebe gab eine sehr liebenswürdige Bianka und auch die übrigen Rollen waren in guten Händen. Brillant war der Chor, die kleinen Schwankungen im Dienerchor des ersten Aktes, der übrigens grosse Schwierigkeiten bietet, sind auf die ungewohnten örtlichen Verhältnisse zurückzuführen. Das Ganze war ein Genuss reinster, schönster, geschlossenster Art.

Im „Rosenkavalier" täuschten die drei Damen Margarethe Siems (Feldmarschallin), Eva v. d. Osten (Octavian) und Minnie Nast (Sophie) mit dem nicht zu übertreffenden Wohllaut und dem fein abgestimmten Zusammenklang ihrer Stimme über die Schwächen der Partitur und die brutale Ungeschicklichkeit des Textbuches weg. Allein das Terzett, das noch viel mehr klingt als es musikalisch wert ist, von diesen drei Stimmen gesungen ist ein Eindruck, den man nie vergisst. Es ist schwer zu sagen, wem von den drei Damen die Palme gereicht werden muss. Herr Ermold sang den Ochs stimmlich gut und ohne Übertreibung und gab eine schauspielerische Leistung ersten Ranges. Auch der Faninal des Herrn Trede war in guten Händen, wenn ich auch ab und zu etwas mehr Pointen gewünscht hätte. Geschlossen war die Aufführung nicht. Die Vereinigung nicht zusammengespielter Kräfte machte sich störend bemerkbar. Es ist gar nicht möglich, mit einer einzigen Probe in dieser schwierigen Oper etwas Geschlossenes herauszubringen, trotzdem alle Beteiligten ihr Bestes gaben. Die Chemnitzer Kräfte, die die kleineren Rollen zu vertreten hatten, fügten sich in das Ensemble, so gut es ging. Mehr war unter den Verhältnissen schlechterdings nicht zu verlangen. Hervorgehoben sei der Kommissar von Albert Hermanns. Unsere städtische Kapelle leistete in der Götzschen Oper unter der ruhigen und über der Sache stehenden Direktion des Dresdner Kapellmeisters Kutzschbach ganz hervorragendes. Im „Rosenkavalier" kann man nicht verlangen, dass ein Orchester von noch nicht 70 Mann dasselbe leistet, was in Dresden von 115 geleistet wird. Dem zusammengewürfelten Ensemble gegenüber standen der Dirigent Kapellmeister Malata und der Regisseur Diener von hier vor einer ungleich schwierigen Aufgabe. Sie lösten sie so gut es eben möglich war.

Am 4. Mai wurde der „Blaue Vogel" von M. Maeterlinck von Herrn Prof. Reinhardt erbarmungslos umgebracht. Das geschah dadurch, dass man die beiden schönsten und für das Stück wichtigsten Szenen im Wald und im Reiche der Zukunft ausliess, dass man eine Reihe von Umstellungen und Zusammenziehungen vornahm, dass man den Text willkürlich änderte und dass man das Ganze mit einer Masse von Kalauern verunstaltete, die für das Berliner Varieté gut genug sein mögen, für die wir minderbegabten Provinzler aber leider keine Spur von Verständnis haben. Der blaue Vogel ist keine Varietéposse, sondern ein tiefempfundenes, sehr ernst gemeintes und im höchsten Sinne poetisches Kunstwerk. Wenn die Berliner diese Verballhornisierung der feinen und viel zu wenig bekannten und gewürdigten Dichtung vertragen, so stehen wir in der Provinz Gott sei dank auf einer höheren Warte und lehnen sie aus sehr lebhaftem Proteste ab. Wenn man uns ausserdem mit Dekorationen in einer Ausführung regaliert, wie sie vor 50 Jahren vielleicht möglich war, so sagen wir, dass wir in Chemnitz unter Taubers Direktion und Dieners Regie die Sache viel besser herausbringen können. Die Humperdincksche Musik ist fein, wie alles, was Humperdinck macht, sie kam unter Herrn Nilsons Direktion vorzüglich heraus, aber sie tritt nicht hervor. Ein Vorzug, denn sie soll ja nur die Stimmung heben. Dazu tat sie mehr als Herr Reinhardt, sie war das Beste an der ganzen Sache.

Prof. Dr. Otto Müller

Osnabrück Das Stadttheater schloss seine 4. Spielzeit im neuen Hause wirkungsvoll mit einer mehrmaligen vorzüglichen Aufführung der „Götterdämmerung", in welcher unsere frühere ausgezeichnete erste dramatische Sängerin, Frau Marie Schürée, vorteilhaft mitwirkte; auch in „Tiefland" trat sie noch auf. In der abgelaufenen Spielzeit wurden 197 Vorstellungen, 188 Abend- und 9 Nachmittagsvorstellungen, gegeben. Davon entfielen auf die Oper 63. Insgesamt wurden 68 verschiedene Werke aufgeführt, davon 23 hier zum 1. Male; 16 Vorstellungen hatten Volksvorstellungspreise, 3 waren für die Jugendpflege, je 1 für die Garnison und für die Volksschulen. Ausserdem gab das Personal noch 42 Vorstellungen in Minden i. W. Die nächste Spielzeit soll am 23. Sept. d. J. mit „Figaros Hochzeit" eröffnet werden.

Hoffmeister

Konzerte

Barmen Der Barmer Lehrergesangverein beschloss die diesjährige Konzertsaison mit einem Volksliederabend. Das Programm verzeichnete u. a. drei von L. Schmidt für gemischten Chor bearbeitete Lieder aus dem 16. Jahrhundert, die neuere Literatur war vertreten durch „Trennung"

von Marschner, „Draussen im Garten" von H. Schmidt, beide für Frauenchor, ferner mit stimmungsvollen Sachen von Moritz Hauptmann, Spruchdichtungen aus dem „Cherubinischen Wandersmann" von Angelus Silesius, dem „Rosenlied" von Ludwig Thuille (Frauenchor) und 3 Liedern für gemischten Chor von Oehlschläger. Der Verein steht seit 7 Jahren unter der Leitung des Düsseldorfer Gesanglehrers Richard Senff, der das Hauptgewicht auf edle Tonbildung und schönen, reich schattierten Vortrag legt. So wurden denn auch im letzten Konzert vor allem die eigentlichen Volkslieder mit seelischem Atem und natürlicher Innigkeit gesungen. Die Solistin Mimi Schäffer-Velten (Bonn) bereicherte mit ihrem trefflich geschulten, sympathischen Sopran die Darbietungen durch den gefühlstiefen Vortrag einiger englischer und irischer Volkslieder: Home, sweet home; Robin Adair: Lang, lang ist's her. H. Oehlerking

Leipzig Der Universitätssänger-Verein zu St. Pauli (Leitung: Friedr. Brandes) gab sein Sommerkonzert im Theatersaale des Krystallpalastes. Das Programm führte fast ausschliesslich die Erinnerung an Deutschlands „grosse Zeit" herauf und versetzte den Hörer nach dem schwungvollen Vortrag der Jubelouverture von Weber mit dem Schwertlied, Gebet und Lützows wilder Jagd mitten hinein in das Befreiungsjahr. Sehr glückliche Griffe hatte der Dirigent der Pauliner auch mit der Wahl einiger Neuheiten getan: Von Franz Notz wurde ein wirksames, militärisch kurz angebundenes „Litauisches Soldatenlied" geboten, dessen Instrumentalbegleitung ganz besonders verständnisvoll — nach echter Spielmannsweise absichtlich nebensächlich und gelassen — ausgeführt wurde; verhaltener, dunkler wirkte der eigenartig stimmungsvolle „Gesang der Athener" des Finnländers Jean Sibelius (mit Blasorchester); vor allen Dingen aber freute man sich und dankte es dem Verein, dass er sich auch einmal unseres einheimischen, sonst geradezu schmählich vernachlässigten Paul Umlauft erinnert hatte, eines so bescheidenen wie tüchtigen ehrlichen Tondichters, der Dutzende von Musikreklamehelden der Tagesmode aufwiegt. Seine „Landsknechtlieder" (in der Begleitung vorteilhaft von Karl Thiessen instrumentiert) gehören zum Besten, was die Nachromantik an Wertvollem gezeitigt hat. Sämtliche Chöre waren klanglich und musikalisch trefflich vorbereitet, vor allem fiel auch die rhythmische Fügsamkeit der Sänger angenehm auf. Im übrigen bot der aus den besten Stimmen zusammengesetzte kleine Chor zwei kurze lyrische Gaben („Abschied" von Kirchl und „Rosestock, Holderblüt") in feinster Ausarbeitung und Schattierung. Als Solist wirkte unser geschätzter Opernsänger Alfred Kase mit. Von neuem wies er sich als Gesangskünstler in jeder Beziehung auf; seine hervorragende Tonbildung, seine treffliche Atemtechnik und seine prächtigen Mittel gehen mit seiner geistig hervorragenden Ausdeutung einen so harmonischen Bund ein, wie man ihn nur selten findet. Er ist einer von den wenigen Bühnensängern, die, in den Konzertsaal gestellt, keinerlei Nach- und Rücksichten bedürfen. In dem musikalisch nicht so wertvollen, der Gelegenheit aber gut angepassten Prolog „Aus Deutschlands grosser Zeit" von Ernst H. Seyffhardt kehrte er alle seine Tugenden vorteilhaft heraus und lieh dem Chor auch in dem Litauischen Soldatenlied und den Landsknechtsliedern mit Erfolg seine Kräfte. Eins von diesen, „Ohne Wehr" betitelt, musste er wiederholen. Die Kapelle des Infanterieregiments Nr. 107 hielt sich unter der befeuernden Leitung auch in den vielen, manchmal keineswegs leichten Begleitungen vortrefflich.

Dr. Max Unger

Osnabrück Die beendete Konzertsaison bot noch zwei beachtenswerte Konzerte vom Lehrergesangverein und vom Musikverein. Im ersteren sang der Chor nur a cappella-Sachen von Bruch und Brahms, von denen namentlich die Brahmsschen Soldatenlieder aus op. 41: „Gebt acht, es naht der Feind!", „Geleit" und „Freiwillige her!" bei ihrem wirkungsvollen Vortrag starken Anklang und Beifall fanden, da sie mit ihrem kernigen Inhalt lebhaft an die grosse Zeit vor 100 Jahren erinnerten. Von sehr grosser Bedeutung war in dem Konzert die Solistin Frau Else Gipser-Berlin, die sich ihrem Rufe entsprechend als brillante Chopinspielerin durch den Vortrag des stimmungsvollen Hdur-Nocturne, des keck-graziösen Gesdur-Walzers und der Adur-Ballade mit ihrer wuchtigen Steige-

rung, sowie durch die Chopin gewidmeten „Kreisleriana" von Schumann dokumentierte. Ihre Technik ist erstaunlich, ihre Auffassung und saubere Ausführung bewunderswert. Nicht endenwollender Beifall nötigte die Künstlerin zur Zugabe einer virtuosen Etüde von Sgambati.

Das letzte Konzert des Musikvereins war ein Kirchenkonzert, in dem geistliche Chöre aus den letzten 5 Jahrhunderten a cappella zum Vortrag kamen. Ausser kleineren Chören von Palestrina, Schütz u. a. waren es besonders die mehrchörigen 8stimmigen Werke von Bach (Motette: Fürchte dich nicht), Mendelssohn (Psalm 43) und Brahms („Fest- und Gedenkspruch": Wo ist ein so herrlich Volk), die trotz ihrer Schwierigkeiten recht gut gelangen und von grossem Eindruck waren. Als Solist bewährte sich wiederum unser geschätzter Orgelmeister Paul Oeser durch Orgelsoli.

Hoffmeister

Noten am Rande

Noten auf einem Sappho-Fragment. Die erste Veröffentlichung des Hallenser Papyrus der Dikaionata, die kürzlich erschienen ist, bringt im Anhang ein kleines Fragment der Sappho, das zwischen den Textzeilen hier und da über einzelnen Vokalen Zeichen trägt. Da wird die Meinung geäussert, eine Möglichkeit liege in der Deutung der Zeichen als Musiknoten, aber auch die Schwierigkeit wird nach Gebühr hervorgehoben, dass es sich um die schriftliche Fixierung nicht etwa einer zusammenhängenden Instrumentalmelodie, sondern nur einzelner willkürlich herausgerissener Instrumentaltöne handelt, nicht um Gesangsnoten. Die Schwierigkeit besteht eben, wie Prof. Carl Wessely-Wien in der Wochenschrift für klassische Philologie schreibt, darin, dass dort, wo man Vokalmusiknoten erwartet, Instrumentalmusik notiert ist. Wie eine mit Noten ausgestattete Papyrushandschrift aussah, lehrt ein Blick auf das Wiener Fragment von Euripides' Orest. Hier stehen über dem Text zwischen den Zeilen die Vokalmusik-Noten und zwar trägt prinzipiell jede Silbe mindestens eine Note, deren Zeichen nur dann fehlt, wenn mehrere Silben dieselbe Note hatten. Innerhalb des Textes steht dann in den Zeilen die Instrumentalbezeichnung, die zwischen den einzelnen Versen einfiel.

Kreuz und Quer

Berlin. Direktor Georg Hartmann hat die Uraufführung der Oper „Die Blinde von Pompei" von Marziano Perosi für das Deutsche Opernhaus für die kommende Saison erworben.

Bückeburg. Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter fasste im Dezember vorigen Jahres gelegentlich seiner Hauptversammlung in Bückeburg den Beschluss, eine Orchester-Hochschule zu gründen. Diese Hochschule wird nun voraussichtlich in Bückeburg errichtet werden. Es schweben bereits Verhandlungen zwischen dem Orchester-Verband und dem hiesigen Hofmarschallamte über die Frage; der Fürst hat sich für den Fall des Zustandkommens des Planes bereit erklärt, eine dem Zweck entsprechende Schule zu erbauen und auch sonst die Sache pekuniär zu unterstützen.

Dresden. Das Königliche Konservatorium für Musik und Theater beginnt am 1. September das Wintersemester.

Eilenburg. In seiner Geburtsstadt Eilenburg wurde am 29. Juni ein Denkmal des Liederkomponisten Franz Abt enthüllt. Es hat die Form einer Herme und ist das Werk des Berliner Bildhauers Viktor Hugo Seiffert. Der Eilenburger Gesangverein und der Neue Männergesangverein Leipzig sangen gemeinsam mehrere Chöre. Dann hielt Oberbürgermeister Dr. Belian (Eilenburg) die Festrede.

Eisenach. Für das am 27. und 28. September stattfindende Zweite kleine Bachfest in Eisenach ist das Programm nunmehr aufgestellt. Das Kirchenkonzert in der St. Georgenkirche am Sonnabend Abend bringt ausser Orgel- und Violinvorträgen und einer Bachschen Kantate für zwei Solostimmen vorwiegend a cappella-Chöre alter Meister und zwei Bachsche Motetten, die von dem a cappella-Chore des Duisburger Gesangvereins unter Leitung des Herrn Kgl. Musikdirektors Josephson gesungen werden.

In der kleinen Kammermusik am Sonntag Mittag wirkt ausser namhaften Solisten wieder der Madrigalchor des Kgl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin unter seinem Dirigenten Professor Thiel mit, der beim „Ersten kleinen Bachfeste“ 1911 Hervorragendes leistete. Die grosse Kammermusik am Sonntag abend bietet Sologesänge und Konzerte, unter letzteren auch Bachs Konzerte für 4 Klaviere und dessen Original: Vivaldi-Konzert für 4 Violinen. Das Orchester bilden wieder Mitglieder des Leipziger Gewandhausorchesters.

Halle. Die Stadtverordneten in Halle lehnten den Antrag des Rates, für die Inszenierung von „Parsifal“ 20 000 M. auszusetzen, mit grosser Stimmenmehrheit ab, obwohl der Oberbürgermeister in längerer Rede erklärt hatte, dass im kommenden Jahre 40 deutsche Bühnen das Werk aufführen werden.

Koburg. Am 20. und 21. September d. J. wird in Koburg im Rahmen eines Thüringer Sängertages eine Feier zum Gedächtnis der Gründung des Deutschen Sängerbundes stattfinden, zugleich wird der Grundstein für ein deutsches Sängerdenkmal gelegt. Geh. Reg.-Rat Hegemüller (Werden), Vorstand des fränkischen Sängerbundes, ist Leiter der Feier. Sänger, Gesangvereine oder Abgeordnete von solchen aus ganz Deutschlands werden erwartet.

Neuyork. Eine eigenartige Uraufführung hat in diesen Tagen in Vernal, in der Uintah-Reservation im Staate Utha stattgefunden: man brachte eine Oper zur Aufführung, die von einer jungen Indianerin geschaffen wurde und deren Stoff und Handlung dem Leben der Sioux entstammt. Das Werk führt den Titel „Der Sonnentanz“ und die Komponistin ist eine junge Sioux-Indianerin. Aus der Umgebung waren die Zuschauer herbeigeströmt, auch viele Indianer wohnten der Uraufführung bei. Das Werk fand begeisterten Beifall. Voraussichtlich wird diese Indianer-Oper auch in den nächsten Tagen anlässlich des Kongresses der nationalen Erziehungsgesellschaft in Salt Lake City in Szene gehen. Bei der technischen Ausarbeitung der Oper und bei der Herstellung der Partitur hat die indianische Komponistin den Beistand Prof. William Hansens von der Uintah-Akademie und einer Anzahl indianischer Studenten in Anspruch genommen.

Paris. In einer Gala-Matinee im Athénée ist in diesen Tagen ein bisher unveröffentlichtes Werk Massenets zum ersten Male aufgeführt worden. Es handelt sich um die „Melodische Dichtung“ für vier Stimmen, der Massenet den Titel „Lotis Visionen“ gegeben hat. Die Komposition deren Text von Edmund Noël stammt, ist Lugazon gewidmet. Die Aufführung wurde unter der Leitung Henry Büssers von den Sängerinnen Gall und Arbell und den Sängern Dubois und Duolos von der Grossen Oper bestritten. Das Werk, eine der letzten Schöpfungen des verstorbenen Meisters, erwies sich als eine ungewöhnlich ansprechende Arbeit von glücklicher melodischer Inspiration und entfesselte einen so grossen Beifallssturm, dass die Aufführung wiederholt werden musste.

Straßburg. Der Gemeinderat zu Straßburg hat 25 000 M. zur Aufführung des „Parsifal“ im Stadttheater Anfang nächsten Jahres bewilligt.

Wien. Richard Straussens neueste Komposition Opus 61: „Festliches Präludium“ für Orchester und Orgel gelangt am 19. Oktober d. J. zur Eröffnung des Wiener Konzerthauses unter Leitung des Herrn Direktor Ferdinand Loewe zur Uraufführung. Für Berlin und Leipzig hat sich Professor Arthur Nikisch das Erstaufführungsrecht des „Festlichen Präludiums“ gesichert und wird es daselbst im Laufe des nächsten Winters zur Aufführung bringen. Das Werk erscheint im Verlage der Firma Adolph Fürstner, Paris-Berlin.

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)
Sonnabend, den 12. Juli, Nachm. 2 Uhr:

Franz Liszt: Fantasie über „ad nos ad salutarem“. Julius Otto: „Wie schön bist du, o meines Gottes Erde!“ Motette für Chor. Robert Volkmann: „Reiselied“ für Chor.

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Das Büro befindet sich bis 25. September ds. Js. Bad Wildungen, Villa Augusta.

Stellung und Rechte des I. Kapellmeisters dem Oberregisseur der Oper gegenüber

Über diese wichtige Frage erbat sich vor einiger Zeit einer unserer Kollegen in einem Streitfall ein Gutachten des Verbandes und mit großer Freude ergriff der Verband diese Gelegenheit, sich eingehend mit dieser grundsätzlich bedeutungsvollen Angelegenheit zu beschäftigen. Da diese aber, weit über den einzelnen vorliegenden Fall hinaus, sicher grossem allgemeinen Interesse begegnen dürfte, so seien die wesentlichsten Grundgedanken unseres Gutachtens auch hier an dieser Stelle mitgeteilt.

Die Leitung einer Oper untersteht an den meisten deutschen Bühnen dem Kapellmeister für den musikalischen und dem Regisseur für den szenischen Teil. Diese zweiköpfige Opernleitung durch einen musikalischen und einen szenischen Dirigenten war wohl in früheren Zeiten möglich, als weder dem Orchester noch dem Kapellmeister irgendwelche höhere Bedeutung zukam, als ersteres nur der Begleitung, dieser lediglich als Taktschläger dazu diente; heutzutage aber ist sie in künstlerischer wie persönlicher Hinsicht ein Unding, eine Unmöglichkeit, die nur dem an den Bühnen allgemein herrschenden Schlendrian, fälschlicherweise „Tradition" genannt, ihr trauriges Dasein verdankt. Unsere heutigen, gegen früher bei weitem gesteigerten künstlerischen Ansprüche, die unbedingte Notwendigkeit eines engen organischen Zusammenschlusses der beiden hauptsächlichsten Darstellungs-Faktoren, des Orchesters und der Szene, oder besser: des musikalisch-dichterischen und des szenischen Elementes verlangt einen einzigen, einheitlich leitenden Willen sowohl bei den Werken unserer Klassiker wie bei denen Richard Wagners und der modernen Tonsetzer, sowohl bei Johann wie bei Richard Strauss.

Die ideale Forderung ist also das Amt des Kapellmeisters und des Regisseurs in einer Person zu vereinigen. Es kommt denn auch tatsächlich gelegentlich vor, dass ein Kapellmeister so allgemein dramatisch-künstlerisch empfindet und sich mit der Zeit so viele Kenntnisse der praktischen Bühnenkunst aneignet, um neben seinen musikalischen Funktionen die Gesamtleitung des Kunstwerkes übernehmen zu können. Doch sind solche Künstler wie Richard Wagner selbst, Mottl und Mahler überaus selten und bilden ganz verschwindende Ausnahmen.

Bis heutzutage bei der Bühne selbst die wichtigsten und dringendsten Reformen eingeführt und durchgeführt werden, pflegt erfahrungsgemäss eine geraume Zeit zu verstreichen. Man wird sich deshalb also in der Praxis vorerst einstweilen noch in den meisten Fällen mit der bisher üblichen Zweiteilung der Opernleitung abzufinden haben. Darum muss dann aber auch mit allen Mitteln dafür gesorgt werden, dass innerhalb dieser Teilung dem Kapellmeister eine vollständig gleichwertige, gleichbedeutende und gleichberechtigte Stellung neben dem Regisseur eingeräumt wird. In allen musikalischen Fragen gebührt dem Kapellmeister, in allen szenisch-technischen Fragen dem Regisseur das entscheidende Wort. Niemals und unter keinen Umständen kann und darf der Kapellmeister als der Untergebene des Regisseurs bezeichnet werden, selbst auch dann nicht, wenn dieser vielleicht den Titel „Oberregisseur" führt, denn ein Titel allein ändert an den rechtlichen Verhältnissen nichts. Man hat vor einigen Jahren versucht (z. B. Gregor an der komischen Oper in Berlin und einige spekulationssüchtige Nachahmer in anderen Städten) bei der Oper die Inszenierung als das Wesentliche und Wichtigste hinzustellen und die Musik zu einer ihr untergebenen Dienerin zu erniedrigen; ein solcher Versuch konnte wohl bei einem unverständigen, unkritischen Publikum mit Beifall überschüttet sich zu einer Sensation und damit auch zu einem Kassenerfolg gestalten, in künstlerischer Hinsicht ist er aber ganz und gar abzulehnen. Die Musik ist und bleibt unbedingt die Grundlage der Oper, und aus dem Geiste der Musik heraus kann und muss die Oper geboren werden. Und der verantwortliche musikalische Leiter ist eben der Kapellmeister.

Bei einigermassen geordneten Theaterverhältnissen werden sich Kapellmeister und Regisseur stets rechtzeitig vor der Einstudierung eines Werkes über alle wichtigen musikalischen und szenischen Fragen auszusprechen, zu verständigen und zu einigen wissen. Die dabei vielleicht nicht zu vermeidenden Meinungsverschiedenheiten lassen sich in den meisten Fällen bei beiderseitigem guten Willen sehr wohl ausgleichen; ein Mittelweg, um trotzdem den jeweiligen beiderseitigen Interessen gerecht zu werden, lässt sich bei entsprechendem verständnisvollem Entgegenkommen sehr wohl finden.

Sollten jedoch Kapellmeister und Regisseur zu keinem befriedigendem Ergebnis darüber gelangen, dann mag die fragliche Angelegenheit dem Leiter des Theaters zur Entscheidung vorgetragen werden oder vielleicht noch besser einem Regiekollegium, dem unter dem Vorsitz des Theaterleiters auch die anderen Kapellmeister und Regisseure angehören; dieses Kollegium hätte dann in letzter Instanz sein Urteil abzugeben.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass der Kapellmeister zweifellos auch das Recht hat, Massnahmen des Regisseurs zu kritisieren, ja sogar zu tadeln, nur muss dies natürlich in der entsprechenden Form und vor dem entsprechenden Forum geschehen. Eine berechtigte Kritik an richtiger Stelle ist notwendig, so bald und so oft Massnahmen des Regisseurs gegen den Geist der Oper als eines musikalischen Kunstwerkes verstossen; und diesen Geist bei der Aufführung zu wahren ist der Kapellmeister in erster Hinsicht verpflichtet.

In dem Kampf um dieses sein gutes Recht und dessen tatsächlicher Durchführung wird der Kapellmeister stets die moralische und praktische Unterstützung durch unsern Verband finden.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister**

Die nächste Nummer erscheint am 17. Juli; Inserate müssen bis spätestens Montag den 14. Juli eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 29

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 17. Juli 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Sigmund Kolisch und Franz Liszt

Von Rudolf Felber

Franz Liszt, der, als Mensch gleich gross wie als Künstler, gerne die Gelegenheit ergriff, Hilfsbedürftigen mit Rat und Tat beizustehen, hat unter vielen anderen auch dem bekannten und seinerzeit hochangesehenen vormärzlichen Schriftsteller und Feuilletonisten Sigmund Kolisch wirksame Unterstützung angedeihen lassen. Aus der Schar dieser vielen hebt Kolisch sich dadurch sehr vorteilhaft hervor, dass er seinem edlen Freunde zeitlebens treue Dankbarkeit bewahrte. Als die Kunde von Liszts Weltentsagung mit mehr oder minder hämischen Glossen geziert durch alle Blätter ging, griff Kolisch freudig zur Feder, um für die lautere Absicht des grossen Musikers in die Schranken zu treten. In seinem Buche*) „Auf dem Vulkan" gedenkt er in zwei grösseren Artikeln warmen Tones der ihm von Liszt erwiesenen, uneigennützigen Dienste; gleichzeitig entwirft er uns ein Bild von des Meisters Weimarer Leben und tritt, dessen menschlich schöne Vorzüge und Tugenden beleuchtend, böswilligen Verleumdungen und Verdächtigungen energisch entgegen. — Die Genialität von Liszts Künstlertum dürfte Kolisch wohl nicht deutlich zu Bewusstsein gekommen sein; seine schrankenlose Bewunderung mutet vielmehr wie ein Widerhall der Stimmen seiner Zeit an. Gewiss galt des Literaten Verehrung vornehmlich dem gewandten, geistig hochstehenden, künstlerisch vielfach interessierten Weltmanne, insbesondere aber dessen reicher Persönlichkeit.

Zum ersten Male lernte Kolisch den gefeierten Klavierheros in der vormärzlichen „Concordia" kennen, welche, damals den Sammelpunkt des geistigen und künstlerischen Lebens Wiens bildend, oft auswärtige Gäste von Namen und Bedeutung in ihrer Mitte begrüssen konnte. Bauernfeld machte ihn in seiner liebenswürdigen Art, ohne dass er ihn darum ersucht hätte, mit dem Meister bekannt; etwa im Jahre 1845 oder 1846. In Wien blieb es bei dieser einzigen, flüchtigen Begegnung. Erst die Folgen der Ereignisse von 1848 führten eine nähere Berührung herbei. Wegen seiner hervorragend tätigen Anteilnahme an den Kämpfen des Revolutionsjahres und infolge seiner, in der revolutionären Zeitschrift „Der Radikale" geäusserten republikanischen Tendenzen gezwungen, zu flüchten, suchte er nach mancherlei Hindernissen und Fährlichkeiten in Weimar Zuflucht.*) Professor O. L. B. Wolf, den er in Jena kennen gelernt hatte und der zur Zeit als Kapellmeister am grossherzoglich weimarischen Theater wirkte, führte ihn bei Liszt neuerdings ein.**) Der hochherzige Künstler kam ihm, von seinem Missgeschicke gerührt, mit freundlichem Wohlwollen entgegen und lud ihn auch auf die Altenburg. Hier hatte er als fast täglicher Gast reichlich Gelegenheit, des Meisters Alltag kennen zu lernen. Er sagt darüber: „Ich war so glücklich, auf der Altenburg empfangen zu werden, wo er und die hochgestellte Dame, die auf das Leben des Künstlers einen so entscheidenden Einfluss geübt, einen geistigen und künstlerischen Verkehr herstellten, der, zart, anmutig und voll Reiz, mir zum Troste und zur Befriedigung gereichte. Nichts vom Gemeinen, „das uns Alle bändigt", drang in die poetische Atmosphäre dieses Wohnsitzes; nichts von den Erbärmlichkeiten, an denen die Verhältnisse der kleinen Residenz so reich, liess sich da wahrnehmen. Kein Buch von einiger Bedeutung erschien, das nicht auf der Altenburg gelesen und besprochen worden wäre; keine künstlerische Leistung kam zu Tage, die nicht in diesem gebildeten Kreise ihre Würdigung gefunden hätte. Politische Fragen wurden mit aller Freiheit erörtert; jede Meinung erfuhr eine gefällige Duldsamkeit. Anders jedoch war es mit religiösen Angelegenheiten. Diese blieben durch die Vorsorge des Hausherrn von jeder Verhandlung ausgeschlossen, damit das fromme Gefühl der obengedachten Dame nicht verletzt werde, die offen, trotz ihrer philosophischen Bildung, zu streng kirchlichen Überzeugungen sich bekannte".

Während seines achtmonatigen Aufenthaltes in Weimar knüpften sich zwischen ihm und Liszt bald freundschaftliche Bande. Je ungezwungener und vertrauter der Umgang sich gestaltete, um so mehr erschloss sich ihm des grossen Musikers tiefe, grundgütige, verstehende Menschlichkeit, desto mehr erkannte er, welch' treffliche und vornehme Eigenschaften des Herzens und Charakters diesem hoch-

*) „Auf dem Vulkan" ist eine Sammlung von Pariser Schilderungen, von denen die Mehrzahl im Feuilletonteile der „Neuen Freien Presse" erschienen. Herausgegeben: Stuttgart 1868, Rieger'sche Verlagsbuchhandlung.

*) Professor Dr. Oskar Donath: Sigmund Kolischs Leben und Wirken.

**) Oskar Ludwig Bernhard Wolf war Schriftsteller, Improvisator, Literarhistoriker. Goethe, der sich für ihn interessierte verschaffte ihm eine Professur der neueren Sprachen am Weimarer Gymnasium, die Wolf später mit einer ausserordentlichen Professur in Jena vertauschte.

sinnigen Musiker innewohnten. „Von Liszt möchte ich sagen, dass er eher seinem Kammerdiener als dem Fernstehenden bedeutend erscheint".

Nicht lange durfte der heimatlose Mann die reine Luft der Altenburg atmen. Der um sich greifende Sieg des Unterdrückungssystems scheuchte ihn bald aus der trauten Behaglichkeit geordneter Verhältnisse auf und drückte ihm wieder den Wanderstab in die Hand. Er entschloss sich zur Auswanderung nach Frankreich und machte sich im März 1850 auf den Weg nach Paris. Liszt, der ihm prophezeite, dass er in der Seinestadt „einen grossen Weg machen werde", rüstete ihn mit vielen Empfehlungsschreiben aus. Unter anderen gab er ihm Befürwortungen an die Mitglieder der gesetzgebenden Körperschaft Lamartine, Cremieux, Chauffour und diese mündliche Botschaft an die Gräfin d'Agoult: „Sagen Sie der Gräfin, dass ich Sie ihr nicht empfehle, damit Sie um so besser bei ihr empfohlen seien". Bei der Gräfin, die ihn mit französischer Liebenswürdigkeit empfing, wurde er bald ein gerne gesehener Gast; ein Umstand, der es ihm ermöglichte, in oben erwähntem Werke das Leben und Treiben in ihrem Hause anschaulich zu schildern. Liszts Empfehlungen öffneten ihm auch die Türen anderer hochgestellter Persönlichkeiten. — Die Voraussetzung des Weimarer Meisters erfüllte sich auch: Paris brachte dem deutschen Schriftsteller reiche literarische Ehren ein. Eine Zeitlang blieben die beiden Künstler noch in Fühlung miteinander, zumal Kolisch von Liszt Unterstützungen erhielt. Allmählich aber musste der Kontakt zwischen ihnen, durch die Umstände veranlasst, naturgemäss ein loser werden und schliesslich aufhören. Aber dies und auch die Zeit vermochten dem Gefühl der Dankbarkeit bei Kolisch keinen Abbruch zu tun.

Auch die Verehrung, die Kolisch für den genialen Meister hegte, vermochten die Jahre nicht herabzumindern. Wie sehr ihn der eigenartige Zauber Liszts in seinen Bannkreis gezogen, beweist unter anderem wohl der Umstand, dass er 16 Jahre nachher noch dem Problem Liszt nachforschte. Die innige Berührung mit den Verhältnissen der französischen Hauptstadt liess ihn die Erklärung für die beispiellosen Erfolge und Triumphe des bewunderten Künstlers, für die bezwingende, suggestive Anziehungskraft des grossen Menschen in dessen langjährigem Pariser Aufenthalte finden: „Der grosse Virtuose ist das Kind der Pariser Gesellschaft, wie sie sich aus den mannigfachen Stürmen und zuletzt aus dem Sieg der Juli-Erhebung heraus entwickelt hat; er gehört ganz dem Geschlechte an, das unerschrocken, rastlos, aller Schranken spottend, auf geistigem Gebiete nach allen Richtungen hin voranstürmte und sich vermass, das Undurchdringliche zu durchdringen, das Unerreichbare zu erreichen, das Unerforschliche zu erforschen. Er lebte inmitten dieser wilden geistigen Gährung, inmitten dieser rücksichtslosen Art, die man, insoferne sie die Kunst angeht, etwas willkürlich mit dem Ausdruck „romantisch" bezeichnet, die man richtiger „masslos" nennen könnte. Es hat sich um jene Zeit in dem glühenden Mittelpunkte des französischen Lebens eine Bürger-Aristokratie, eine Arte geistiger Oligarchie gebildet, die nach dem Sturze der älteren Bourbonen regierte. Liszt gehörte zu dieser Aristokratie und nahm mehr oder weniger unmittelbar Teil an all den politischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Reibungen und Anstrengungen, die auf allen Gebieten menschlichen Strebens sich kundgaben; er teilte die Begriffe und die Anschauungen, das Selbstbewusstsein und den Stolz, kurz die Vorzüge und Fehler dieser mächtigen Gesellschaft".

Daraus auch erklärt sich Kolisch die nicht gerade bescheidene, oft nahezu hochfahrende Art Liszts im Verkehre mit hohen Aristokraten und selbst Potentaten. Er erzählt uns anbei einen wohl weniger bekannten Vorfall: Liszt erprobte einst in einer von Erard veranstalteten Klavierausstellung vor König Ludwig Philipp den Ton der Klaviere. Dieser, der als Herzog von Orleans den jungen Künstler öfters bei sich gesehen hatte meinte: „Sie haben sich verändert, seitdem ich Sie nicht gesehen habe. Sie waren früher so niedlich" (gentil.) — Darauf Liszt: „Sire, gar viele Dinge und Personen haben sich seither geändert". Der Bürgerkönig biss sich in die Lippen und kehrte dem Musiker den Rücken. — Liszt hätte sich durch seine Antwort fast den lange ersehnten Orden der Ehrenlegion verscherzt. Durch vielfache Verwendungen versöhnt, gewährte der König dem stolzen Künstler schliesslich dennoch die begehrte Auszeichnung. —

Nach sechzehn Jahren führte ein glücklicher Zufall in Paris den angesehenen Schriftsteller mit dem berühmten Meister wieder zusammen. An einem Märztage des Jahres 1866 begegnete Kolisch Liszt beim Postgebäude der Rue Jean Jaques Rousseau, wo dieser eben Briefe behoben hatte. Trotz seines geistlichen Gewandes und veränderten Aussehens erkannte ihn Kolisch sofort und hielt ihn grüssend an. Über die Wandlung, die mit Liszt vorgegangen, konnte er sich nicht genug wundern: „Erstaunt, wie im Kampfe mit einem wunderlichen Traum blickte ich den berühmten Manne ins Angesicht; ich habe ihn in so ganz anderen Verhältnissen, anders geartet, anders bestrebt, fast möchte ich sagen, unter einem anderen Stern gesehen und gekannt. Franz Liszt in dem Kleide der Weltentsagung, der dreifachen Verzichtleistung: auf den eigenen Willen, auf Liebe und Reichtum, die drei grossen Impulse des gesellschaftlichen Lebens, die drei Hebel irdischen Glückes und irdischer Grösse. Ich habe von dieser seltsamsten aller Metamorphosen in den Zeitungen gelesen, überrascht hat mich die Erscheinung also nicht, und dennoch konnte ich des tiefsten, des schmerzlichsten Eindrucks mich nicht erwehren, als die Umwandlung leibhaftig greifbar sich mir darstellte. Karl V. in der Abgeschiedenheit von San Justo und das düstere Bild des Kaisers zu Pferde, von Tizian, in der Galerie zu Madrid kamen mir in den Sinn. Liszt war auch ein Fürst, und in seinem Reiche auch ging die Sonne nicht unter".

Doch welche Macht diese Umwandlung wohl bewirkt haben mag, „durch welche Unterstützung der Mystizismus über die Gedankenklarheit den Sieg davongetragen, auf welche Weise es geschah, dass sich Fledermäuse in dem hellen Kopf eingenistet", dies ist ihm ein Rätsel, da er ja doch so viele Jahre Liszt aus dem Auge verloren. Dafür aber, dass kein eigennütziges Motiv ihn zu diesem Schritte veranlasst und keineswegs etwa Sensationslüsternheit seine Handlungsweise beeinflussten, dafür gibt ihm des Meisters vornehme Denkungsart volle Gewähr. „Liszt ist im Besitze hinreichender Mittel, dieses Ziel auf eine viel einfachere Weise zu erreichen und hätte nicht nötig, sich noch hinter Alcibiades zurückzustellen. Wenn es Liszt gar so sehr ums Geräuscherregen zu tun wäre, hätte er sich wohl schwerlich inmitten der glänzendsten Laufbahn unterbrochen, um sich in einer kleinen Residenz von 10 000 Einwohnern zu begraben. Ausserdem hat Liszt so viel Verstand, dass er im Voraus wissen konnte, wie wenig die Zeit, in der wir leben, seinem Unternehmen günstig sei. Und was ihm jetzt hier z. B. an Hohn und Bitterkeit aller Art, von allen Seiten, von grossen und kleinen Journalen kredenzt wird, des musste er sich wohl versehen. War es ihm lediglich um eine wirk-

same Reklame zu tun, er hätte sich eine solche wahrlich wohlfeiler verschaffen können, als um den Preis all seiner Popularität. Niemand kann diesen Schritt Liszts mehr als wir bedauern; allein wir möchten verhindern, dass man denselben durch verwerfliche Beweggründe, die ihm untergelegt werden, zu einer Nichtswürdigkeit erweitere, dass man aus einer Verirrung eine Versündigung mache. Wir plaidieren gegen erschwerende Umstände".

Die Notenschrift der Blinden

Die Neigung der Blinden für Musik ist schon von Alters her bekannt, und auch in unserm Zeitalter kann man kaum sagen, dass die Zahl derer, welche die Musik zum Lebensberuf erwählt haben, abgenommen habe. Allein die Anforderungen, die heute an einen Organisten, einen Musiklehrer gestellt werden, sind ganz andere als noch vor einem Jahrhundert. Und ohne eine Notenschrift würde es ein Blinder kaum wagen dürfen, ins Leben hinauszutreten, um dem, was man von ihm erwartet, genügen zu können. Klavier vom Blatt zu spielen ist freilich einem Blinden nicht möglich. Er muss auch die Stücke, die er in Noten vor sich liegen hat, erst auswendig lernen, ehe er sie spielen kann. Er spielt zuerst mit der rechten Hand und liest mit der linken, bis er einen Abschnitt erlernt hat, und verfährt sodann umgekehrt. Deshalb werden auch die Hände getrennt geschrieben, d. h. erst 16—32 Takte von der rechten Hand, und dann dieselben 16—32 Takte von der linken. Diese Notenschrift wurde bereits in der Mitte des vorigen Jahrhunderts von Louis Braille, einem Lehrer der Pariser Blindenanstalt, der selbst nicht sehen konnte, ausgearbeitet. Wir glauben, dass es unsere Leser interessieren wird, durch den nachfolgenden Artikel einiges darüber in Kürze zu erfahren.

Der Blinde stellt seine Notenschrift mit Hilfe derselben Tafel her, mit welcher er auch seine Briefe und Bücher schreibt, die er ja auch selbst wieder lesen kann. Das ganze System besteht also nur aus sechs erhöhten Punkten, die als drei untereinanderstehende Paare angeordnet sind. Notenlinien gibt es also überhaupt nicht.

In dem beigegebenen Schema sieht man zunächst in der ersten Zeile die sieben Zeichen für die Cdur-Tonleiter in Achtelnoten. Ein flüchtiger Blick wird schon einen Jeden davon überzeugen, dass diese Zeichen nur in den obersten zwei Paaren der sechs Punkte geschrieben sind. Setzt man unter jedes dieser sieben Zeichen einen Punkt rechts unten, so erhält man die Viertelnoten. Durch einen Punkt links unten erhält man die halben Noten, und durch beide Punkte die ganzen. Jede Note gilt gleichzeitig für eine Note, die den sechzehnten Teil ihres Wertes hat, so dass, sobald in einem Takte mehr als eine ganze Note vorkommt, dieselben als Sechzehntel aufzufassen sind. Das gleiche gilt auch von den Zeichen für die Noten der Halben, welche mit denen der Zweiunddreissigstel-Noten übereinstimmen. Das am Ende jeder Zeile alleinstehende Zeichen bedeutet eine Pause von gleicher Länge wie die Noten. Auch hier wird eine sechzehntel-Pause genau wie eine ganze geschrieben. — Der Schluss eines Taktes wird durch einen längeren Zwischenraum (also nicht durch einen Taktstrich) ausgedrückt.

Die sieben Oktavzeichen (Zeile 5) werden statt der sonst üblichen Schlüssel gebraucht. Jedes umfasst nur eine Skala von sieben Tönen, und deshalb müsste man vor jeder Note ein Oktavzeichen setzen. Um die daraus entstehende überflüssige Mühe zu vermeiden, wendet man folgende Kürzungen an: a) Bei auf- und abwärts sich bewegenden Primen; Sekunden und Terzen wird das Oktavzeichen nie geschrieben. b) Bei Quarten und Quinten steht es nur dann vor der zweiten Note, wenn diese in einer andern Skala liegt als die erste. (Somit steht bei den drei Noten: C G C, wenn sie aufwärts gehen, das Oktavzeichen vor der ersten und dritten Note, gehen sie aber abwärts, vor der ersten und zweiten.) c) Bei allen Intervallen, die grösser als eine Quint sind, muss das Oktavzeichen immer stehen. d) Bei Akkorden wird das Oktavzeichen nur vor die Hauptnote (siehe nächsten Abschnitt) gesetzt. e) Für die linke Hand gelten dieselben Regeln wie für die rechte.

Die Vorzeichnungen werden genau wie bei den Sehenden vor die betreffende Note, sei diese nun eine Hauptnote oder ein Intervall, gesetzt (siehe nächster Abschnitt). Am Anfang des Stücks wird die Tonart durch die Anzahl der Kreuze oder be angegeben.

Der Akkord. Das Fehlen der Notenlinien scheint eine grosse Schwierigkeit für das Niederschreiben von Akkorden zu sein.

Man kann die einzelnen Noten des Akkordes nur hintereinander setzen, ebenso wie die einzelnen Noten der Melodie, was zunächst als unmöglich erscheint. Zur Beseitigung dieses Übelstandes schreibe man in der rechten Hand nur die höchste Note, in der linken nur den Bass durch Noten, welche „Hauptnoten" genannt werden. Die Übrigen werden als Intervalle dahinter gesetzt (Zeile 7). Hat die zweite oder dritte Stimme eine Änderung im Takt — was auch schon ein Vorschlag sein kann — so lässt man die von dem Takt der Hauptnote abweichenden Noten einstweilen bis zum Schlusse des Taktes aus, setzt dann hinter die letzte Note des Taktes ein Ausgleichungszeichen, und dahinter die von der Hauptnote rhytmisch abweichenden Noten, während die übrigen Viertel, welche also schon geschrieben sind, durch Pausen ausgedrückt werden.

Fingersatz. Die Oktavzeichen bestehen nur aus den sieben Zeichen, welche man erhält, wenn man die aus drei Punkten bestehende senkrechte Reihe der sechs Punkte des Systems verwendet. Benutzt man in gleicher Anordnung die linke senkrechte Reihe, so erhält man die Zeichen für die fünf Finger, sowie den doppelten und einfachen Punkt zur Verlängerung der Noten. Diese Bezeichnung des Fingersatzes mag, ausser für wirkliche Lehrbücher, manchem sehenden Musiker recht überflüssig erscheinen, da er meist schon eine Übersicht über die kommenden Noten hat. Dem blinden Musiker geht aber beim Erlernen eines Stückes diese Übersicht ab. Für ihn ist es also in zweifelhaften Fällen von Vorteil, wenn der Fingersatz dabeisteht, damit er ihn nicht erst unrichtig einübt.

Unter Verbindung mit diesen Fingersatz-Zeichen werden auch folgende, aus zwei Zeichen bestehende Zeichen gebildet: Be — dritter Finger; vorderes be — fünfter Finger; hinteres Wiederholungszeichen. be — vierter Finger Doppelstrich. be — Doppelpunkt: Schlusszeichen. Kreuz — vierter Finger: crescendo. Kreuz — Doppelpunkt: diminuendo. Die Vortragsbezeichnung, welche durch Buchstaben ausgedrückt wird, und alle andern, zwischen die Noten gedruckten Notizen, stossen zunächst auf den einen Übelstand, dass alle Buchstaben gleichzeitig Zeichen der Notenschrift sind. Dieser Mißstand wird dadurch beseitigt, dass man vor den ersten Buchstaben das sog. Wortzeichen (Zeile 8) setzt, welches alle ihm folgenden Zeichen so lange in Buchstaben verwandelt, bis das Oktavzeichen den Wiederbeginn der Noten anzeigt. Das Staccatozeichen, der Bindebogen und manches andre Zeichen (auch beim Gebrauch des Pedales), die hier nicht einzeln angegeben sind, werden, ohne Verwendung des Wortzeichens, teils vor, teils zwischen die betreffenden Noten gesetzt.

Kürzungen. Kommt eine Vortragsbezeichnung mehr als drei mal nacheinander vor, so wird sie bei der ersten Note zweimal gesetzt, bei der letzten einmal, und bei den übrigen ausgelassen. Dieselbe Kürzung wendet man auch an, wenn zwei Stimmen parallel laufen, indem man z. B. nach der ersten Note zwei Terzen setzt, und dann die Bezeichnung der zweiten Stimme erst wieder am Ende der Terz-Passage.

Auch andere Kürzungen gibt es, die einen Sehenden, der ja vom Blatt spielen kann, nur hemmen würden: Aber dem Blinden erleichtert es die Arbeit des Abschreibens und Erlernens. Kommt ein Takt zweimal vor, so setzt man für den zweiten Takt das Similezeichen. Ähnliche Auslassungen und Kürzungen finden statt, wenn beide Hälften des Taktes gleich sind, wenn eine Passage von zwei oder mehr Takten vor Kurzem oder früher schon einmal vorkam und durch da capo al fine bei Stücken in Rondoform.

Die Vorschrift Brailles, beide Hände getrennt zu schreiben, erleichtert das Erlernen, mag auch zur Beurteilung eines Liedes, Tanzes, ja selbst der Stücke von Beethoven, Mendelssohn usw. genügen, allein schon beim Erlernen der Fugen und anderer Stücke von Bach, bei denen die Melodie oft aus einer Hand in die andere übergeht, hat dies grosse Schwierigkeiten, die sich in moderner Musik noch wesentlich steigern.

Dies brachte den blinden Organisten Tiebach in Berlin auf die Idee, bei jedem Takte die linke Hand direkt hinter die rechte zu schreiben, wobei er nur wenige neue Hilfszeichen nötig hatte. Allein abgesehen davon, dass bei vielen Stücken doch die ältere Schreibart praktischer ist, selbst bei gewissen Teilen

der modernen Stücke, so lassen sich bei ihr auch verschiedene Erleichterungen nur schwer anwenden. Diese Mängel brachten den erblindeten Musiklehrer Ernst Haun in Leipzig darauf, die Vorschriften nochmals umzuändern, wobei die Mängel beseitigt werden, und der Blinde bald das eine und bald das alte System anwenden kann. Welche von beiden Methoden definitiv eingeführt werden wird, ist noch ungewiss. Hoffentlich wird darüber nächstes Jahr der Blindentag zu Braunschweig entscheiden.

Dieses System ist nicht nur handschriftlich hergestellt worden, sondern viele Werke sind schon im Druck erschienen. Während nun die Hochdruckschriften für Blinde meist wesentlich teurer sind als die der Sehenden, so dass er sein Bedürfnis nach Unterhaltungslektüre und belehrenden Werken ohne Leihbibliotheken kaum befriedigen kann, so differieren die Preise der gedruckten Noten für Blinde nur wenig von denen für Sehende; allerdings ist auch für viele Noten das Bedürfnis weit weniger gross als bei den Sehenden. So kam es, dass noch vor wenigen Jahren sämtliche Orgelstücke von Bach und viele Stücke von R. Wagner in Paris erschienen waren, was bei dem internationalen Charakter der Noten nur dann ein Mangel ist, wenn man wissen möchte, ob das gewünschte Stück überhaupt schon erschienen ist und wo.

Ein internationaler Katalog der in Hochdruck herausgegebenen Noten wurde zur Beseitigung dieses Mangels bereits vor etwa 15 Jahren von dem blinden Musikalienhändler Sauerwald in Köln in Blindenschrift hergestellt, der Preise, Schwierigkeit und Verleger der einzelnen Werke enthielt. Gegen mässige Entschädigung besorgte Herr Sauerwald sogar die vom Ausland zu beziehenden Werke. Endlich hat man auch für handschriftlich hergestellte Noten Bibliotheken errichtet, oder lässt sich, was noch nicht erschienen ist, durch billige Kopisten abschreiben.

Aus diesen kurz gehaltenen Darstellungen wird man ersehen, dass die Notenschrift den Blinden in den Stand setzt, allen Anforderungen, die sein Beruf an ihn stellt, abensogut wie ein Sehender zu entsprechen. Als Lehrer kann er die Schüler selbst in Stücken unterrichten, welche er nicht auswendig gelernt hat. Als Organist und auch als Sänger oder Virtuos wird er stets das bieten, was man verlangt.

Richard Hauptvogel

C dur-Skala

1/8 Noten

c d e f g a h Pause

1/4 Noten

1/2 Noten

1/1 Noten

Oktav-Zeichen (Schlüssel)

contra gr. kl. 1-gestr. 2-gestr. 3-gestr. 4-gestr.

Vorzeichnungen

♯ ♭ ♮

Intervall-Zeichen

Sekunde Terz Quart Quint Sext Septime Oktave

Vortragsbezeichnungen

Stakkato legato Gleicheitszeichen Wortz. Similezeichen

|: — :|

Friedrich Gernsheim

Eine Geburtstags-Plauderei von K. Schurzmann

Eine weite Strecke Lebensweg muss der Mensch zurück gelegt haben, bevor er in das Alter der Jubilare eintritt. Der 50. Geburtstag ist so ungefähr die Grenze, wo man anfängt, berühmte Leute zu feiern, nach einem Intervall von weiteren 10 Jahren ist dann wieder ein Zeitpunkt erreicht, wo man seiner Freude, dass dieser oder jener noch schaffend unter uns weilt, durch Gedenkworte und Feiern Ausdruck verleiht. Ist dann die 70 überschritten, so sollten wir uns eigentlich keinen Geburtstag entgehen lassen, uns des Besitzes schaffender Persönlichkeiten auf wissenschaftlichen und künstlerischen Gebieten freudevoll zu versichern. Wird doch jedes Jahr für uns kostbarer, der reife Künstler ist auch reifer Mensch!

Am 17. Juli feiert Professor Gernsheim seinen 74. Geburtstag, eigentlich ist es der 75 vorbehalten, einen Rückblick zu tun auf Leben und Schaffen. Dieses vorausnehmen zu wollen, ist nicht der Zweck dieser Zeilen, sie sollen nur allen denen, welche sich durch Gernsheims Kunst erhoben fühlten, ein Weniges vom Menschen Friedrich Gernsheim erzählen.

Gerade die letzten Jahre haben uns seiner Kunst Schritt um Schritt näher gebracht, wir geniessen nicht nur seine Kammermusik als Werke reifster Meisterschaft und intimsten



Klangzaubers, auch als Schöpfer grosser Orchesterwerke darf Gernsheim heute in den Konzerten nicht fehlen, welche die klassischen Formen auf einer orchestralen modernen farbenprächtigen Basis, harmonisch eigenartig und frei von allem Epigonenhaften kultivieren.

Gedenken wir nur seines Vorspiels „Zu einem Drama", so wird weder der moderne Musiker, noch einer der klassischen oder romantischen Schule sich eines tiefen Eindrucks erwehren können. Hier redet der Komponist eben die überall verständliche Sprache einer Kunst, welche von jeher über den jeweiligen Zeitgeschmack sieghaft war, und welche, so tief sie auch in der deutschen Nationalität wurzeln mag, doch kosmopolitisch sein muss, um allen Kulturvölkern verständlich zu sein.

Wie hoch Gernsheims Kunst auch im Auslande angesehen ist, das wissen alle, die sein Schaffen und Wirken verfolgt haben. Kam da z. B. vor einem halben Jahr ein amerikanischer Verleger auf die Idee, dem Kinderliede seines Landes frische, frohe deutsche Quellen zuzuführen. Da durfte Meister Gernsheim nicht fehlen, und wie verstand er es, den kindlich poesievollen Texten nachzugehen, wie sichtbar tanzten da die Schneeflocken, wie jagten und neckten sich Schmetterlinge und wie die reizenden Sujets der kindlichen Phantasie alle heissen mögen.

Für die kommende Saison harrt ein neues Violinkonzert seiner Uraufführung, welche im Oktober in Hamburg stattfinden soll, Henri Marteau; dem es zugeeignet ist, wird

es aus der Taufe heben. Vor kurzem probierte er es unter Leitung des Komponisten mit den Philharmonikern; ohne auf ein Näheres einzugehen, dürfen wir heute schon verraten, dass das Stück berufen scheint, eine sich seit Jahren in der modernen Violinliteratur bemerkbar machende Lücke glücklich auszufüllen.

Doch vom Komponisten Gernsheim wollten wir diesmal eigentlich gar nicht reden, sondern vom Meister, welcher an der Spitze einer Königl. akadem. Meisterschule für musikalische Komposition steht, und somit auch in seiner Eigenschaft als Lehrer ein Stück Zukunft der Kunst in Händen hält. Gernsheim gehört zu den sehr seltenen Künstlern, welche selbst schaffend auch unterrichten wollen und — können, und aus diesem Grunde ist er für die Kunst in zwiefacher Beziehung wertvoll. Mit einer geradezu vorbildlichen Hingabe gehört er allwöchentlich seinem Schülerkreise, mag es draussen stürmen und schneien, er kommt mit jener Pflichttreue, wie sie nur die Liebe zur Sache eingibt.

Schwer trifft sein Tadel, aber herrlich erhebend seine aufmunternde Anerkennung, und seinen Händedruck beim Abschied empfindet man als Ansporn bis über acht Tage, diesen Händedruck von Kraft und Können, den Ausdruck einer freien Persönlichkeit voller Gerechtigkeit und Wohlwollen.

Die weiten Sommerlande reden von Reife und Ernte, nichts Schöneres wissen wir unserem Meister Gernsheim zu wünschen, als dass sein neues Lebensjahr ein grosser Erntetag aller reich ausgestreuten Saaten sein möge!

Rundschau

Oper

Altenburg Ende April ging die Spielzeit im Herzoglichen Hoftheater zu Ende. Neben einigen kleineren Stücken (Singspielen, Operetten, Pantomimen) fanden „Der Kuhreigen", von W. Kienzl, „Der Bärenhäuter" von Siegfried Wagner, „Königskinder" von Humperdinck und „Tristan und Isolde" von Rich. Wagner recht achtbare Erstaufführungen. Mit Rücksicht auf den hundertsten Geburtstag Wagners wurden in der letzten Spielzeit von diesem Meister acht verschiedene Musikdramen in teilweise mehrmaliger Wiederholung geboten. Sehr lobenswert kam „Tristan und Isolde" heraus. Dabei machten sich künstlerisch verdient die Herren Papsdorf (Tristan), Thiess (König Marke), Frl. von Neudegg (Brangäne) und als Gast Frl. Olga Bieselly aus Düsseldorf (Isolde). Ein anderer Gast, Herr Kammersänger Spemann aus Darmstadt, hat als Loge im „Rheingold" sehr gefallen. Unsere Koloratursängerin, Frl. Dürr, stattete die Gänsemagd in den „Königskindern" mit köstlicher Natürlichkeit und kindlicher Naivität aus. Die Hofkapelle erledigte sich ihrer Aufgaben in gewohnter künstlerischer Weise. Der ausgezeichnete Dirigent, Herr Hofkapellmeister Gross, hat neben der Direktion der Hauptwerke auch die musikalische Oberleitung besonders bei den Wagnerschen Musikdramen mit Erfolg durchgeführt. Bei einer Gesamtaufführung des „Faust", die auf vier Abende verteilt war, machte sich Herr Gross auch als Komponist durch eine geschickte musikalische Ausstattung dieser gewaltigen Dichtung vorteilhaft bekannt.

E. Rödger

Barmen Das Stadttheater beendigte Mitte April die an künstlerischen Erfolgen reiche Spielzeit mit gut gelungenen Aufführungen von: Meistersinger, Götterdämmerung, Fidelio, Wildschütz, Postillon, Evangelimann usw. Zur örtlichen Erstaufführung kam noch „Susannens Geheimnis", Intermezzo in einem Akt von Wolf-Ferrari. Die gehaltvolle Musik dieses ansprechenden, leicht unterhaltenden Werkes ist aus Mozarts Geist geboren, sie fliesst heiter dahin und nimmt schon gleich in dem kurzen, charakteristischen Vorspiel für sich ein. Kapellmeister Robert Heger war dem beifällig aufgenommenen Einakter ein feinsinniger Ausdeuter. Eine Glanzleistung in Spiel und Gesang bot Benno Ziegler (Dortmund), der in Marianne Kaempf eine tüchtige Partnerin fand. Die Regie von Franz Heydrich fügte sich dem Ganzen harmonisch ein.

H. Oehlerking

Leipzig Für die jungen Gesangzöglinge des Kgl. Konservatoriums; die sich der Bühne widmen wollen, bedeutet eine jährliche Opernaufführung den Höhepunkt der Kraftanspannung. Da im Neuen Operettentheater, das den städtischen Bühnen angeschlossen ist, gegenwärtig ferienhalber nicht gespielt wird, war diesmal statt des Alten Theaters jene Bühne der gegebene Ort der Aufführung. Aus nicht weniger als fünf Opern (Zauberflöte I. Akt, 1. Bild, Nachtlager von Granada: Szene und Arie des Jägers im II. Akte, Lohengrin: Duett aus dem II. Akte, Mignon: II. Akt, Regimentstochter: II. Akt, 1.—5. Szene) wurden längere Bruchstücke geboten. Das Ergebnis dieser Theaterprüfungen war beinahe ausnahmslos überraschend gut; viele Leistungen dieses „Jahrgangs" liessen sogar vergessen, dass es sich hier immer noch um Darbietungen von Schülern handelte. Doch zu den einzelnen Leistungen. Von den Damen glänzte Frl. Grete Siegert (Leipzig) als Königin der Nacht und noch mehr als Philine mit Mitteln, wie man sie bis in die schwindelndste Höhe so gleichmässig, glockenartig und beweglich suchen muss; Frl. Mary Weiss (Leipzig) überraschte im Lohengrinduett (Ortrud) wie als zweite Dame in der Zauberflöte, worin Frl. Lucie Gross (Oebles-Dürrenberg) und Frl. Marta Adam (Leipzig) das Damenterzett mit gutem Erfolg vervollständigen halfen, nicht minder durch ihr trotz aller Grösse weiches und klangvolles Organ, das gegen früher an Ruhe schon gewonnen hat, als durch eine auffallende Spielroutine. An der Elsa Frl. Elisabeth Friedrichs (Zalense) gefiel am besten ihre von Natur so wohlbestellte Stimme; die Atemführung litt ein wenig wohl infolge der Befangenheit, die durch die noch ungewohnte Umwelt verursacht wurde. In Frl. Gross lernte man dann noch eine stimmlich und auch spielerisch nicht verachtenswerte Vertreterin der Mignon kennen; möglich, dass nur die leidige Befangenheit an leisen Tontrübungen schuld war. Sicherstes Auftreten und wohlausgebildete Stimme, die nur noch etwas auf Weichheit hin zu schulen wäre, hatte Frl. Charl. Paege (Leipzig), die von der Marchesa Frl. Helene Milzers (Auma i. Th.) in der Regimentstochter geschickt unterstützt wurde, in die Wagschale zu legen. Unter den Herren zeichnete sich ganz besonders der ebenmässige, erquickend weiche, dunkelgefärbte Tenor des Herrn Georg Himmler (Tutzing i. B.) aus; ihm fielen die Rollen des Tamino und des Wilhelm Meister zu. Echtes Theaterblut fliesst dem trefflichen Bariton Richard Wagner (Leipzig, Papageno und Lothario) in den Adern. Herr Walter Katzschmann (Leipzig) gefiel in der Szene aus dem Nachtlager besonders durch sein angenehm herangebildetes Organ, als Sulpice zeigte er aber mehr als im Nachtlager, das in dieser Hinsicht die höchsten Anforderungen stellt, auch eine ansehnliche Spielgewandtheit. In verschiedenen grösseren und kleineren Rollen (u. a. Laertes) war ausserdem Herr Kurt Rechberg (Hersfeld) mit gutem Erfolg beschäftigt, und Herr Reinhard Sorger (Gera) fügte sich dem Ensemble als Friedrich (Mignon) mit geschicktem Humor gut ein. Für die musikalische und dramatische Leitung zeichneten die Herren Kapellmeister B. Porst und Regisseur Proft. Jener half mancher Befangenheit und Takt„freiheit" (Zauberflöte: Damenterzette) um gefährliche Klippen herum und führte das Schülerorchester mit sicherem Griff (übrigens wurde das Violinsolo im Nachtlager prächtig gespielt). Die Regie des unermüdlichen Spielleiters stellte geschickte, illusionsfördernde Bühnenbilder und -stimmungen heraus und hatte die Stücke mit grosser Sorgfalt vorbereitet. Ihnen kam denn von dem freudigen Beifall der Zuhörerschaft ein grosser Anteil zu.

Dr. Max Unger

Sondershausen Anfang April fand die Saison im Fürstlichen Theater ihr Ende. Ausser den s. Zt. erwähnten Opern kamen u. a. noch folgende zur Aufführung: La Bohème von Puccini (z. 1. Male), Wagners Fliegender Holländer, Fidelio, Hänsel und Gretel, Der Kuhreigen von Kienzl (z. 1. Male), Die weisse Dame, Entführung a. d. Serail und Cavalleria rusticana. Albert Fischer, Gesanglehrer am hiesigen Fürstl. Konservatorium, gastierte als Holländer

und Alfio. Fischer wusste besonders als Holländer sein schönes Material vorteilhaft zu zeigen, als Alfio sprach er weniger an. In Fidelio stellte sich Ferdinand List (Weimar) als Florestan erstmals vor. Er hat einen frischen ansehnlichen Tenor, er bewältigte seine Partie anerkennenswert. Luise Schulz, die ich als Santuzza hörte, verfügt über einen in der Höhe kräftigen Sopran, hingegen klingen Mitte und Tiefe reichlich flach. Die Vorstellung war nicht übel. Unter den anderen Mitwirkenden im Laufe der letzten Wochen nenne ich Anna Zalewski (u. a. als Konstanze, Rosine), Mara Hanschke (Mimi, Hänsel, Marzelline) und Hans Hertwig (Figaro) als diejenigen, deren schöne Leistungen sehr gefielen. Puccinis Bohême machte hier einen tiefen Eindruck, Kienzls Evangelimann fand gleichfalls aufmerksame Zuhörer. Wöllner und Schmidt-Bresten betätigten sich weiter sehr eifrig am Dirigentenpult. Der Chor war hier und da durch Seminaristen und Konservatoristen verstärkt. Es mag abschliessend noch gesagt sein, dass Direktor Heydecker auch für die nächsten Jahre die Leitung der Fürstlichen Theater Sondershausen-Rudolstadt-Arnstadt behält. Seine Verdienste um das hiesige Theaterleben im besonderen sollen gern anerkannt werden. Er zeigte, wo es not tat, eine energische und geschickte Hand. Das Repertoire hat unter ihm an Reichhaltigkeit entschieden gewonnen. So ist er allen Theaterfreunden für die künftige Saison willkommen.

G. Tittel

Konzerte

Gera Gedenkfeiern für Richard Wagner gab es auch hier in den Konzerten. Im Musikalischen Vereine kam der Huldigungsmarsch, das Vorspiel zum 3. Akte der Meistersinger, sowie die Tannhäuserouvertüre zu Gehör, dem sich R. Straussens „Tod und Verklärung" würdig anschloss. Das letzte Volkssinfoniekonzert brachte Beethovens Cmoll-Sinfonie und von Wagner die Vorspiele zu Lohengrin, Tristan, Meistersingern, dazu Siegfrieds Rheinfahrt und Isoldes Liebestod. In früheren Volkskonzerten erschienen Pfitzners Vorspiele zum „Fest auf Solhaug" von Ibsen. An Ouvertüren gab es Euryanthe von Weber und Mozarts Zauberflöte. Hofkapellmeister Geh. Hofrat Kleemann hat ein Konzertstück für Violoncello geschrieben, das von Hofmusikus Schmidt mit grossem Erfolge gespielt wurde. Dieser Solist brachte noch einige Stücke mit Harfenbegleitung (Frau Hofmusikus Schmidt), die allgemeinen Anklang fanden, während die Harfensolistin in einem Konzerte von Reinecke, Emoll op. 182, ihre künstlerische Bedeutung klar zeigen konnte. Dem Mozartschen Konzerte für Violine und Viola mit Orchester in Esdur gaben Hofkonzertmeister Blümle und Hofmusikus Heukeroth eine weihevolle Wirkung. Auch Beethovens Oktett für Blasinstrumente Esdur op. 103 war des Erfolges sicher.

Der Musikalische Verein schloss seine Darbietungen mit einer Aufführung der Schöpfung von Haydn. Die Chöre waren durchweg gut eingeübt und erklangen mit feiner Abtönung und grossem Wohllaut. Sie bildeten mit dem Orchester zusammen den Hauptwert, denn den Solisten kann man nur die Zensur „genügend" geben: Frau Cahnbley-Hinken aus Würzburg (Sopran), Dr. Kuhn, Hofopernsänger aus München (Tenor) und Gerard Zalsmann aus Rotterdam (Bass). Viel besser wirkte in einem anderen Konzerte Frau Frederich-Höttges aus Berlin, deren voller, wohlklingender Alt sehr ansprach. Frau Teresa Careno entzückte mit dem meisterhaften Vortrage des Beethovenschen Esdur-Konzerts und zeigte weiter ihre Grösse als vollendete Chopinspielerin.

In der Kammermusik waren die Streichquartette Emoll „Aus meinem Leben" von Smetana und Beethoven op. 59 Nr. 1 Fdur zu hören (Hofkonzertmeister Blümle, Kammermusikus Görner, Zährl, Hofmusikus Schmidt), beide in glattem Zusammenspiel und eindrucksvollem Vortrage. Dvoraks Klaviertrio „Dumky" op. 90 (Geh. Hofrat Kleemann, Blümle, Schmidt) bewährte seine Zugkraft ebenso, wie Schuberts Forellenquintett op. 114 (Kleemann, Blümle, Zährl, Schmidt, Neudack). Solistisch traten Blümle mit der Violinsonate op. 108 Dmoll von Brahms, Schmidt mit der Cellosonate op. 5 Nr. 2 Gmoll von Beethoven auf, beides geschah mit tiefem, geistigen Erfassen.

Einen eigenen Klavierabend gab Conrad Ansorge (Berlin), der in Werken von Chopin, Liszt und Beethoven seine grosse Künstlerschaft von neuem zeigen konnte. Mit dem Vortrage von Mozarts Ddur-Sonate für zwei Klaviere führte er eine begabte Schülerin, Frl. Lili Waitz aus Blankenburg a. H., erfolgreich hier ein, so dass diese sich als Klavierlehrerin hier niedergelassen hat. In einem besonderen Konzerte des Musikalischen Vereins trat Professor Irrgang aus Berlin auf, der die Schönheit unserer neuen Konzertorgel im Vortrag von Seb. Bachs Tripelfuge in Es, Sonate Cmoll von Reubke und Stücken zweier schwedischer Tonsetzer: „Zwei Legenden" von R. Sjögren und „Festhymnus" von Haegg, wieder zeigte. Sein Spiel war virtuos und dabei künstlerisch vollendet. Hofkonzertmeister Blümle vervollständigte das Programm durch gediegenen Vortrag kleinerer Werke von Händel, Beethoven und Tartini. Anatol v. Roessel hatte einen Sonatenabend veranstaltet, an dem er Beethovens Mondscheinsonate op. 27, die 2. Sonate Gmoll op. 22 von Schumann, op. 35 Bmoll von Chopin und Hmoll von Liszt vortrug und namentlich mit den beiden letzten Werken künstlerisch Hervorragendes darbot.

Paul Müller

Kattowitz Im Allgemeinen ruhig, wie die erste Saisonhälfte, verlief auch die zweite Hälfte. Der Meistersche Gesangverein hatte mit seinen Vorbereitungen für die Matthäus-Passion alle Hände voll zu tun; seine Konzerte werden ohne Mitwirkung des Chores von Solisten ausgeführt. Am 19. Januar war es die Bläservereinigung der Königl. Kapelle aus Berlin, die im Rahmen der Meisterkonzerte auftrat. Den Klavierpart führte Max Laurischkus aus. Es ist eine typische, wenn auch nicht sehr ehrenvolle Erscheinung bei unserem Publikum, dass es der Kammermusik so wenig zugetan ist; denn dieser Abend war sehr schwach besucht, wie fast alle seine Vorgänger. Das unvermeidliche op. 16 von Beethoven und ein Sextett von Thuille bildeten die Eckpfeiler des Programmes, welches durchweg mit Bravour und Akuratesse durchgeführt wurde. Emil Prills Meisterschaft auf der Flöte kam in 2 Sätzen aus den Flötenkonzerten Friedrichs des Grossen zur schönsten Geltung. Der 11. Februar liess uns die Bekanntschaft eines Geigers S. Barcewicz aus Warschau machen. Den Titel „Geigenkönig", den das Programm aufwies, verdient dieser Künstler nicht, dessen Leistungen durchaus nichts besonderes an sich hatten. Die polnische Intelligenz füllte den Saal. Die Begleiterin, Fräulein Helene Ostrzynska zeigte sehr gutes Können. Am 23. Februar gab der Meisterverein einen Lieder- und Klavierabend. Alfred Kase, der vorzügliche Leipziger Bariton, von der vorjährigen Aufführung „Faust's Verdammung" noch in bester Erinnerung, sang sich so recht in die Herzen der Kattowitzer hinein. Er sang Schubert, Schumann, Brahms, Löwe und Arnold Mendelssohn. Die Lieder des letzteren: „Klage des Epimetheus", „O Welt du gibst mir Schauer und Wonnen" begegneten allgemeinem Interesse und hatten in Kase einen sicheren Interpreten. Der zweite Solist des Abends, Professor Georg Schumann erbrachte wieder Beweise seines eleganten Klavierspiels. Schumanns Technik ist schlackenfrei, und Bachs Chromatische Fantasie und Fuge bedeutete für mich eine Offenbarung. Selten hörte ich Bach so schön wiedergegeben. Auch ein eigenes Opus „Harzbilder" brachte der Künstler zur erfolgreichen Wiedergabe. Eine Erscheinung, die sich nach und nach einzubürgern scheint, will mir in den Meisterkonzerten nicht gefallen. Nicht als wenn es für die betreffenden Künstler von Nachteil sei, nein, das Prestige der traditionellen Meisterkonzerte in Kattowitz leidet unter dem Umstande, wenn die jeweiligen Kräfte am Tage vorher im benachbarten Myslowitz auftreten. Auch dürfte der Besuch der Kattowitzer Konzerte hierdurch eine Einbusse erleiden. — Einen Wagner-Abend gab am 2. April die heimische Sängerin Frau Salome Panthel unter Mitwirkung von Curt Boltenhagen-Bremont mit Kapellmeister Fritz Kessner am Klavier. Die Darbietungen hinterliessen gemischte Eindrücke. Wagner fühlt sich im Konzertsaal ohne Orchester nicht so recht wohl; denn das Klavier vermag nun einmal nicht so zu malen, wie ein Wagner-Orchester, und bei den Bruchstücken aus des Meisters Opern ist und bleibt das Orchester conditio sine qua non. Wer also den Manen Wagners huldigt, soll nie vergessen, dass bei diesem Meister das Orchester nie durchs Klavier hinreichend ersetzt wird. Frau Panthel verfügt über ein ansprechendes, gut geschultes Organ und ihrer Kunst gebührt der Löwenanteil des Abends. Der Tenor unserer Oper, Curt Bremont, zeigte sich als Wagnersänger von einer nicht ungünstigen Seite, wenngleich auch seiner Stimme nicht allzuviel Ausdauer zu zutrauen ist. In der Gralserzählung hatte er ganz gute Momente. Herrn Kessner fiel die wenig dankbare

Aufgabe der Begleitung auf dem Klavier zu, die er glücklich löste. Jetzt zum Clou der Saison: Aufführung der Matthäus-Passion von J. S. Bach durch den Meisterschen Gesangverein, Dirigent: Kgl. Musikdirektor G. von Lüpke, am 27. April. Es wäre sehr schön, wenn man als Referent einer Fachzeitung zu solchen Anlässen eine Einladung erhielte. Zu den Glücklichen konnte ich mich allerdings seitens des Meistervereins noch nicht zählen. Wenn man deshalb einen Platz erhält, der einem, in der ohnehin für solche Aufführung nicht sehr geeigneten evangelischen Kirche, die Lust am Kunstgenuss benimmt, zieht man es vor die Waffen zu strecken. (Wir brachten bereits die Besprechung dieses Konzertes von einem anderen Mitarbeiter. Die Schriftleitung.) Mit dieser Aufführung hatte der Verein den Lieblingsgedanken seines Gründers, des verstorbenen Professors Oskar Meister erfüllt, und es tut mir sehr leid, aus obigen Gründen die Aufführung in diesen Fachblättern nicht besprechen zu können.

Otto Wynen

Leipzig Im grossen Saale des zoologischen Gartens gab die Sängerschaft Arion ihr übliches Sommerkonzert. Eine grosse Anzahl Chöre standen auf dem Programm: Ausser den umfangreicheren Werken: „An die Kunst" von Wagner, „Heldenzeit" von Hegar, „Am Siegfriedbrunnen" von Volbach und „Festgruss" von Draesecke wurden noch kürzere von Rietsch, Löffler, Weber, Draesecke, Trunk, Othegraven, Krug und E. Paul (Hausrecht, eine sehr einschmeichelnde Komposition des Leipziger Konservatoriumslehrers) geboten. Alles war mit vielem Fleiss vorbereitet worden; der Chorklang der stattlichen diesjährigen Sängerschar war — bis auf ein paar flache Tenöre — rund und weich, und das Orchester (Kapelle des Infanterieregiments Nr. 107) stellte tüchtig seinen Mann oder vielmehr seine Männer, die von dem umsichtig waltenden Liedermeister Prof. Dr. Paul Klengel geleitet wurden. Als Solistin hatte man sich Frl. Ilse Hellings, der angesehenen einheimischen Sängerin versichert, die in Liedern von Franz, P. Klengel, Karg-Elert, St. Krehl und v. Eyken ihre bekannten stimmlichen und geistigen Tugenden glänzen liess und sich den warmen Beifall der Zuhörerschaft erwarb.

—n—

Sondershausen Reichlich spät, doch gern willkommen geheissen, fanden, nach Schluss der Theatersaison, noch der 5. und 6. Kammermusikabend des Fürstl. Konservatoriums der Musik statt. Der 5. Abend brachte neben Schuberts Esdur-Trio (op. 100) und Volbachs Dmoll-Quintett (op. 36) noch gesangliche Darbietungen des Frl. B. von Oidtmann. Mit dem Kammermusikalischen fanden sich die Herren Prof. Corbach, Plümer, Rauschenbach, Wörl und Prof. Grabofsky (am Flügel) bestens ab, wobei letzterer wieder starke Beweise ausgezeichneten pianistischen Könnens gab. Frl. v. O. sang Lieder von Schubert, Wagner und Wolf, stimmlich und vortraglich Ansprechendes bietend. Im 6. Abend vermittelte uns Franz Ludwig, Klavierlehrer am F. K. d. M., die Bekanntschaft mit seinem op. 9, einer Sonate für Klavier in 4 Sätzen, die er aus dem Manuskript erstmals öffentlich spielte. Ludwig war seinem jüngsten Werk ein warmer, temperamentvoller Anwalt, der technisch und musikalisch klar und übersichtlich darzulegen, wenn auch nicht immer völlig zu überzeugen wusste. Die sehr weit ausgesponnene Sonate ist durchaus modern und brillant gesetzt, gilt daher, bei allen beträchtlichen Schwierigkeiten, als ein dankbares Stück. Rein musikalisch bewertet, trägt sie nach gedanklichem Inhalt und dessen Verarbeitung die scharfen, gelegentlich robusten Züge eines fähigen Kopfes, dem es an Erfindungskraft nicht gebricht. Dem Pathos des ersten Satzes folgt die Anmut des zweiten, der in schlichten Tönen klingt. Phantastisch geben sich der dritte und vierte. Besonders im letzten Satz, dessen Eleganz und helle Leuchtkraft mir am meisten zusagten, steht der junge komponierende Musiker auf einer Höhe, die noch viel von ihm hoffen lässt. Die Aufnahme dieses ansehnlichen Werkes darf eine überaus freundliche genannt werden. Konzertmeister Wörl brachte vorher mit Franz Ludwig die Fdur-Sonate op. 6 für Cello und Klavier von Rich. Strauss zu einer Widergabe, die vollauf befriedigte. Eingeleitet ward der Abend durch Brahms' Trio op. 40 für Klavier, Violine und Waldhorn, dessen saubere, rhythmisch belebte und klangschöne Wiedergabe den Herren Prof. Corbach, Franz Ludwig und Alfred Koch viel Ehre machte. Die Lohkonzerte der fürstl. Hofkapelle, seit Jahren in hohem Ansehen stehend, setzten unter Prof. Corbachs Leitung am 1. Pfingsttage ein.

Der Cäcilienverein brachte in seinem Frühlingskonzert Brahms' Deutsches Requiem zu ansehnlicher Wiedergabe. Die Chöre wurden sauber und schwungvoll gesungen, durften allerdings hier und da noch leuchtender, in wärmeren Farbtönen koloriert sein, flüssiger und feiner abgestimmt klingen. Musikdirektor Gremels leitete Chor und Orchester (Fürstl. Hofkapelle) mit sicherer, energischer Hand, sich als guter Musiker bekundend. Die Soli sangen Frau Wehmer (Kassel) und Herr von Westenhagen, zudem noch zwei Arien aus dem Elias. Die Dame beherrschte den Oratorienstil besser als ihr stimmkräftiger Partner, der auf der Bühne eher zu Hause sein dürfte.

In einem Künstlerkonzert des Cäcilienvereins interessierten neben trefflichen Gesangs- und Violinvorträgen (Anna Zalewski, Ernst Riedel vom Fürstl. Theaterkonzertmeister Plümer) die ausgezeichneten pianistischen Darbietungen Prof. A. Grabofskys. Er spielte Stücke von Beethoven, Sapelnikoff, Chaminade und Wagner-Lizt brillant und mit jenem Feingefühl und delikaten Anschlag, die ich an ihm als Liedbegleiter schon lange schätze.

G. Tittel

Teplitz-Schönau In der mit einer wirkungsvollen Wagnerfeier abgeschlossenen Saison gab es ausnahmsweise keine Uraufführung von Orchesterwerken, dafür aber eine stattliche Reihe örtlicher Erstaufführungen, aus denen Schillings' „Glockenlieder", Weingartners „Lustige Ouverture", d'Alberts Sinfonie in Fdur, Korngolds „Schauspiel-Ouverture", Händels Concerto grosso Nr. 7 in Bdur, erwähnt seien. Aus dem Manuskript wurden aufgeführt Alexander Myons ansprechende sinfonische Dichtung „Aus sonnigen Jugendtagen" und einige sehr bemerkenswerte Lieder von J. Reichert. An Solisten traten auf: Kammersängerin Fleischer-Edel, Kammersänger Paul Schmedes, Prof. Willy Burmester, Germaine Schnitzer, Hans Bottermund, Eugen d'Albert u. a. Einen intimen musikalischen Genuss bot das Böhmische Streichquartett mit Werken von Dvorak, Tschaikowsky und Beethoven.

Auf dem Gebiete des Chorgesanges bereitet sich ein begrüssenswerter Aufschwung vor. Besondere Erfolge hat der Teplitzer Frauenchor unter J. Reicherts Leitung zu verzeichnen, namentlich mit der Uraufführung dreier gediegener, zwar schwieriger, aber auch dankbarer kleiner Frauenchöre vom Dirigenten. Auch der Teplitzer Männergesangverein unter Chormeister Rumler und die Teplitzer Liedertafel unter Chormeister Orgelmeister, sowie einige kleinere Vereine sind ernst an der Arbeit, so dass man vielleicht für eine nahe Zukunft die Zusammenfassung der gesanglichen Kräfte zu Aufführungen grosser Chorwerke erwarten darf.

Der die Saison erfolgreich abschliessende bereits erwähnte Wagnerabend brachte eine geistvolle und formvollendete Gedenkrede des Wiener Musikschriftstellers Max Morold, sowie die prachtvolle Wiedergabe Wagnerscher Lieder durch Frl. Helga Petri-Dresden und Wagnerscher Orchesterwerke unter Musikdirektor Reicherts Leitung.

Dr. Vinzenz Reifner

Noten am Rande

Über Gesangverein und Jugendfürsorge schreibt sehr anregend die „Monatsschrift für Schulgesang" (Essen, 12. Heft 1913). Alles beteiligt sich heute an der Jugendfürsorge, am Bestreben, die Jugend körperlich und geistig-sittlich gesund zu erhalten. Von der Anteilnahme der sonst so einflussreichen Gesangvereine an diesen Bestrebungen las man bisher wenig. Ist die Gründung von jugendlichen Sängerabteilungen in Gesangvereinen 1. wünschenswert oder notwendig, und 2. ist sie ohne grosse Opfer möglich? Beide Fragen sind zu bejahen. Bei uns besteht zweifelsohne ein grosses Bedürfnis nach Musik, aber die Pfade, auf denen es hierzu gelangen soll, sind leider oft Irrpfade. „Musikalische Genussfähigkeit ist einem Wachstum aus einfachen Anfängen heraus unterworfen wie alles andere. . . . Wir müssen dahin streben, dass der Gesang sich nicht nur mit Freude am Tonklang und Wortsinn des Liedes begnügt, sondern das Lustgefühl sucht, das sich aus der sichern, spielend freien Beherrschung des Stimmorgans ergibt. Damit würde der Volksgesang quantitativ sofort erweitert." Zuzug zu den

Jugendabteilungen sind vor allem aus den Kreisen der Gesangvereine selbst zu erhoffen; haben doch singende Väter bekanntlich auch für gesangliche Ausbildung ihrer Kinder grosses Interesse. Die Kostenfrage ist nicht schwer zu lösen, ist doch jedem Verein die Möglichkeit gegeben, Konzerte u. dergl. zu dem Zwecke zu veranstalten. An den Vereinsdirigenten sind nicht bloss künstlerische, sondern vor allem auch pädagogische Qualitäten in Betracht zu ziehen. Der Schwerpunkt der Jugendfürsorge muss in der Zeit nach der Schule, in der Zeit vom 14.—20. Lebensjahre liegen.

Bekenntnisse Verdis. Die römische Zeitschrift „Orfeo" teilt zwei interessante Briefe Verdis mit. Am 4. Juli 1875 schreibt Verdi aus Sant' Agata an einen Freund: „Ich kann Dir sagen, was aus der jetzigen musikalischen Gärung herauskommen wird. Dieser will melodisch wie Bellini sein, jener harmonisch wie Meyerbeer; ich möchte weder das eine noch das andere, ich möchte, dass der junge Musiker, wenn er sich an seinen Arbeitstisch setzt, niemals daran dächte, Melodiker zu sein oder Harmoniker oder Idealist oder Zukünftler und weiss der Teufel wie alle diese Pendanterien heissen. Melodie und Harmonie sollen in den Händen des Künstlers nur ein Werkzeug sein, um Musik hervorzubringen, und ein Tag wird kommen, da man nicht mehr von Melodie, von Harmonie, von deutscher oder italienischer Schule, von Vergangenheit oder Zukunft usw. usw. sprechen wird — und dann wird vielleicht das Reich der Kunst beginnen. Es ist ein Fehler unserer Zeit, dass die Werke der Jungen „Angstprodukte" sind. Keiner schreibt mit ganzer Hingebung; wenn diese jungen Leute zu schreiben beginnen, beherrscht sie der Gedanke an das Publikum und an die Kritik. Du sagst mir, ich verdanke meine Erfolge der Verschmelzung beider Schulen. Ich habe nie daran gedacht." — In einem späteren Briefe aus Genua, vom 17. Mai 1882, schreibt der Meister: „In Fragen musikalischer Überzeugungen muss man weitherzig sein, und ich für meine Person bin duldsam. Ich lasse alle gelten, Melodiker, Harmoniker und andere Leute; ich lasse die Vergangenheit gelten, die Gegenwart, und wenn ich die Zukunft kennte, würde ich auch sie gelten lassen und gut finden. Kurz: Melodie, Harmonie, Vortrag, Klangeffekte, Lokalfarben (ein Wort, das so viel gebraucht wird und so oft nur dazu dient, Mangel an Gedanken auszudrücken) sind nur Mittel. Macht mit diesen Mitteln gute Musik, und ich lasse jede Gattung gelten. Z. B. im „Barbier" die Stelle: „Signor, Giudizio per Carita", das ist weder Melodie noch Harmonie; es ist deklamiertes Wort, richtig, wahrhaft, und doch ist es Musik. Amen!"

Kreuz und Quer

Abbazia. Die Kurkommission hat Herrn Musikdirektor Fritz Recktenwald nach Beendigung seines Probejahres auf die Dauer von zehn Jahren als Kurkapellmeister verpflichtet.

Amsterdam. Die Niederländische Nationaloper kommt nicht zustande. Der Unternehmer, der bekannte Bassist Jos. F. Orelio, der das erhoffte Kapital nicht zusammenbringen konnte und dem auch die erhoffte königliche Beihilfe nicht gewährt worden ist, hat das von ihm verpflichtete Personal entlassen müssen.

Baden-Baden. Ein interessantes Konzert, in dem bisher unveröffentlichte Werke der Tonkunst aus dem 18. Jahrhundert zur Aufführung gelangen, veranstaltet die städt. Kurverwaltung am 28. Juli d. J. Es handelt sich zunächst um eine gänzlich unbekannte Sinfonie (?) in D dur von Josef Haydn für Streichorchester, 2 Flöten, 2 Oboen und 2 Hörner, anscheinend aus seiner reifsten Zeit. Ferner enthält das Programm ein Divertimento für 6 Blasinstrumente, die Ouverture zur vergessenen Oper „Orlando Paladino" und 2 Arien aus dieser Oper von Haydn, die in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts mehrere Aufführungen in Donaueschingen erlebte, endlich eine Serenade für Orchester von Dittersdorf. Die Manuskripte der genannten Werke sind vom Fürsten zu Fürstenberg aus der fürstl. Hofbibliothek zu Donaueschingen zur Verfügung gestellt worden.

Basel. Da die städtischen Behörden in Basel für die Aufführung des „Parsifal" jede Unterstützung aus städtischen Mitteln abgelehnt haben und ein Aufruf an den privaten Geldsäckel vollends fruchtlos geblieben ist, teilt die Direktion des Stadttheaters mit, dass „von einer Wiedergabe des Werkes mit Bedauern Abstand genommen werden muss, weil das Theater nicht in der Lage ist, die Aufführung aus eigenen Mitteln durchzuführen".

Berlin. „Die Herzogin von Marlborough", komische Oper von Otto Fiebach (Königsberg) wurde vom Deutschen Opernhause zur Uraufführung erworben.

— Der Musikverleger Robert Lienau (in Firma: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung) wurde vom deutschen Kaiser mit dem Roten Adlerorden 4. Klasse ausgezeichnet.

— Für die Sammlung alter volkstümlicher Lieder sind jetzt auch von den Gemeindeverwaltungen geeignete Schritte unternommen worden. Gelegentlich des Regierungsjubiläums des Kaisers wurde die Schaffung einer solchen Sammlung angeregt und gebeten, geeignete Lieder der Königlichen Bibliothek in Berlin einzusenden, die dann die Sichtung und Zusammenstellung nach bestimmten Gesichtspunkten veranlassen würde. Die Anregung ist auf fruchtbaren Boden gefallen. Die Vereinigungen für geschichtliche und heimatliche Kunde begannen sofort mit der Sammlung und setzten sogar verschiedentlich kleinere Geldpreise für die Einsendung allgemein vergessener Lieder aus. Diesem Vorbilde haben sich jetzt auch die Gemeindeverwaltungen auf Veranlassung der Regierungspräsidenten und Landräte angeschlossen und mehrfach Geldpreise für den erwähnten Zweck ausgesetzt. Allem Anschein nach dürfte das im Entstehen begriffene Werk alter volkstümlicher Lieder sehr reichhaltig und eine interessante Wiedergabe längst vergessener Dicht- und Gesangskunst werden, das die Sitten früherer Zeiten getreu wiederspiegelt.

Boston. „Francesca Rimini", Oper von Riccardo Zandonai, nach einem Texte von Gabriele d'Annunzio, wird im Februar 1914 ihre Uraufführung in der Bostoner Oper erfahren.

Dresden. Die Dalcroze-Schule G. m. b. H. soll in eine Aktiengesellschaft umgewandelt werden. Diese Aktiengesellschaft würde lediglich die finanziellen Geschäfte des Unternehmens durchzuführen haben, während die künstlerische Leitung in den Händen der Dalcroze-Schule G. m. b. H. bleiben würde. Die Aktiengesellschaft soll gebildet werden zur Beschaffung des erforderlichen Betriebskapitals und zur endgültigen Finanzierung der Anstalt Jacques Dalcroze, wodurch weiteren Kreisen mehr als bisher Gelegenheit geboten werden soll, die Interessen für das Unternehmen auch praktisch zu betätigen.

— Hans Hubers „Sechste Sinfonie", die kürzlich beim schweizerischen Musikfest in St. Gallen und beim Deutschen Musikfest in Berlin einen ausserordentlichen Erfolg davon getragen hat, ist u. a. von der Dresdner Hofkapelle zur Aufführung angenommen worden.

Elberfeld. Der hiesige Musikerverein gab seine Zustimmung zu dem Beschluss des Vorstandes des Deutschen Orchesterbundes, bei Gelegenheit des im Jahre 1915 in Eberfeld abzuhaltenden Vertretertages des Deutschen Musikerverbandes ein Musikfest im Rahmen der eben beendigten Berliner Veranstaltung abzuhalten. Damit ist das zweite deutsche Musikerfest für Elberfeld gesichert.

Hannover. Unter dem Titel „Wandervögel-Lieder" erschien soeben bei Louis Oertel in Hannover ein von Heinrich Meister zusammengestelltes, in allen Arrangements bequem spielbares Marschpotpourri (mit Gesang ad libitum), bei dem Frohsinn und Schelmerei Pate gestanden haben. Es ist zu haben für 1 oder 2 Mandolinen (oder Mandolinenchöre), für Mandoline (oder eine Singstimme) mit Gitarre und für Klavier mit untergelegtem Text.

Köln. Heinrich Zöllner hat eine neue Sinfonie (Nr. 3, in D moll, op. 130) geschrieben, deren Uraufführung im November ds. Js. im Gürzenich-Konzert zu Köln unter Leitung von Generalmusikdirektor Steinbach stattfinden wird. Die Sinfonie erscheint Ende August im Verlag von Schweers & Haake in Bremen.

Leipzig. Der Neue Leipziger Männergesangverein beschloss, im Juni 1914 eine Konzertreise nach Antwerpen und London zu unternehmen.

London. Ein Londoner Blatt teilt mit, Caruso habe es übernommen, die Musik zu einem Operntext von Elbert

Hubbard zu schreiben. Ob die Nachricht ernst zu nehmen ist oder ob es sich nur um Reklame handelt, ist einstweilen nicht zu ersehen.

— Von Frederick Delius erscheint im Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig ein neues sinfonisches Orchesterwerk mit Schlusschor „The song of the high Hills", das seine ersten Aufführungen in London erleben wird.

Marburg a. d. L. Die Liedertafel, unser grösster hiesiger Männergesangverein, beging mit einer 3tägigen Festlichkeit die Feier ihres 50jährigen Bestehens. Eingeleitet wurde diese mit einem Festkonzert, für das Dr. Herman Brause als Solist gewonnen worden war. Musikdirektor Rohde, der verdienstvolle langjährige Leiter des Vereins, wurde zum Ehrenmitglied ernannt.

München. Die Sammlungen für die Felix-Mottl-Gedächtnisstiftung haben rund 27000 Mark erbracht, und mit dem Erträgnis der Mottl-Gedenkfeier in München konnte der Münchener Akademie der Tonkunst ein Fonds von 37000 Mark übergeben werden.

Münster. Anlässlich des „Cäcilienfestes" gelangt der „Totentanz" von Woyrsch zur Aufführung, ebenso in Saarbrücken und Düsseldorf.

Neuyork. Nach einer Berechnung des Neuyorker Musikverlegers John Freund geben die Vereinigten Staaten für musikalische Zwecke über 600 Millionen Dollar im Jahre aus. Dabei sind in dieser Summe die Einnahmen von Opern, Operetten noch nicht einmal inbegriffen. Diese Aufstellung setzt sich folgendermassen zusammen: 230 Millionen Dollar werden jährlich für Musikinstrumente, Grammophone und Musikapparate inbegriffen, ausgegeben. An zweiter Stelle stehen 182,5 Millionen Dollar für Lehrzwecke. Es folgen 55 Millionen Dollar für Kirchenmusik, 25 Millionen für Orchester, 30 Millionen für Konzerte, andere 30 Millionen für Theaterorchester, 8 Millionen für die Oper und 3,6 Millionen für musikalische Publikationen und Musikkritik. Diese Zahlen hat John Freund dem letzten Musiklehrerkongress in Saratoga gelegentlich eines Vortrages über den gewaltigen musikalischen Aufschwung Amerikas in den letzten 50 Jahren vorgelegt. Er hat das Material zunächst durch Unterstützung des statistischen Bureaus in Washington und ferner aus langjähriger eigener Beobachtung, zu der er als Musikverleger in ausgedehntem Masse Gelegenheit hatte, erhalten. Nach seiner Meinung geben die Vereinigten Staaten für Musik jährlich dreimal so viel wie für Armee und Marine aus. Ein sehr bedeutender Teil wird für Opern und Konzerte ausländischer Künstler ausgeworfen.

Paris. Zum erstenmal ist ein erster Rompreis für die Tonsetzkunst von der Pariser Kunstakademie einer Frau verliehen worden, nachdem vor zwei Jahren die gleiche Auszeichnung zum erstenmal einer Bildhauerin zugefallen ist. Die Siegerin ist ein junges Mädchen von noch nicht 20 Jahren: Lily Boulanger; sie ist nicht nur die Tochter eines ersten, sondern auch die Schwester eines zweiten Rompreisinhabers. Das merkwürdigste ist aber, dass Vater Boulanger schon im Jahre 1835 diese Auszeichnung erhalten hat, und zwar ebenfalls mit 19 Jahren. Als Gesangsprofessor im Konservatorium hatte sich Boulanger im hohen Alter von 70 Jahren mit einer russischen Sängerin verheiratet. Nadia, die ältere Tochter dieses Ehepaares, errang im Jahre 1908 einen zweiten Rompreis und hat sich bereits an der Seite ihres Lehrers und Mitarbeiters Pugno einen guten Namen gemacht. Sie war auch die erste Lehrerin ihrer jüngeren Schwester, die jetzt als Siegerin aus dem Kampf hervorging.

— Vom Jahre 1914 ab findet in Paris in den Pfingstfeiertagen alljährlich ein internationaler Musikwettstreit statt, und zwar jedesmal wechselnd nur für je eine Kategorie: 1914 nur für Harmoniekapellen, 1915 für Männergesang, 1916 für Fanfarenkapellen, 1917 für gemischten Chor, 1918 für Sinfonieorchester. Gesicherte Subventionen erlauben es, bedeutende Geldprämien in Aussicht zu stellen, so einen 1. Preis von 10000 Fr., einen 2. von 7000, einen 3. von 5000 Fr. Der Verein, dem der erste Preis zufällt, erhält dazu noch einen Wanderpreis, und zwar eine prächtige kunstvolle Trinkschale, die er bis zum nächsten Wettstreit der gleichen Kategorie behalten darf. Das Unternehmen liegt in der Hand zweier Ausschüsse: eines Kunstausschusses, dem Camille Saint-Saëns präsidiert und eines Ausschusses für Verwaltung und Organisation, präsidiert von A. Couesnon,

Direktor der Firma Couesnon u. Co. Vizepräsident des Kunstausschusses ist Ch. M. Widor, des zweiten A. Alphonse Deville, früherer Präsident des Pariser Gemeinderats. Mit dem neuen Unternehmen ist in Paris nun auch die Musik mit dem „Grand Prix“ vertreten.

Sondershausen. Der Verband deutscher Orchester- und Chorleiter hält seine Hauptversammlung, verbunden mit 2 Festkonzerten im Fürstlichen Theater in Sondershausen am 12. und 13. Dezember ab. — Als Solisten für die Herbstkonzerte der fürstl. Hofkapelle zu Sondershausen sind gewonnen: für den 8. Oktober Backhaus, den 8. November Marteau, den 30. November Lamond.

Wien. Das Kuratorium der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Österreich hat eine kirchenmusikalische Kommission gebildet, die sich mit der Reform der österreichischen Kirchenmusik beschäftigen soll. — Die Uraufführung von Carl Prohaskas preisgekröntem Chorwerk „Frühlingsfeier“ findet am 28. und 29. Oktober durch die k. k. Gesellschaft der Musikfreunde statt.

Neue Bücher

Löbmann, H., Zur Geschichte des Taktierens und Dirigierens. (Düsseldorf 1913, Verlag von L. Schwann; Preis 1,20 M.)

Dies Büchlein von 104 Seiten gibt geschichtliche und sachliche Aufklärungen in Menge, nicht nur über Taktieren und Dirigieren, sondern auch über das Wesen der musikalischen Kunst überhaupt. Besonders wichtig sind die Abschnitte über Hugo Riemann, der uns das Wesen des Rhythmus erschlossen hat, und über Franz Liszt, von dem die Erhöhung der Taktierarbeit zur Dirigierkunst ausgegangen ist. Der Verfasser ist ein erfahrener Praktiker, dem die Literatur seines Gebietes genau bekannt ist. *Z*



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Das Büro befindet sich bis 25. September ds. Js. Bad Wildungen, Villa Augusta.

Wir machen speziell auf die heute beiliegenden Mitteilungen betreffs der Orchesterhochschule des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter aufmerksam und bitten, falls Mitglieder Vorschläge hinsichtlich des Unterrichtsplanes usw. haben, uns dieselben umgehend mitteilen zu wollen.

Wir bitten um Einsendung der fälligen Mitgliederbeiträge.

Um die Adressenangabe folgender Mitglieder wird gebeten: Adam. Nicolaus, Konthar, Vieth, Bertram, Rautenberg, Schmiedel, Thiede, Fritsch, Schaffer, Göbel, Wiedey, Reitinger, Sobotka, Landecker, Kollenberger.

Für die Wohlfahrtskassen stiftete: Herr Musikdirektor R. Hoffmann, Bochum 50 Mk.

Als Mitglieder traten ein:

Kapellmeister Ernst Runge, Kaulsdorf bei Berlin
Kapellmeister Karl Langfritz, Garding
Kapellmeister Cornelius Kun, Bremen
Kapellmeister Paul Stuiber, Neuern i. Böhmerwald
Kapellmeister Erich Rieck, Berlin
Musikdirektor Arthur Wolf, Köln-Nippes
Musikdirektor Fr. W. Wehber, Rendsburg
Kapellmeister C. F. Rohrbeck, Leipzig
Kapellmeister Lothar Kraus, Nürnberg
Kapellmeister Georg Pipping, Neuern
Musikdirektor Willy Knöchel, Krefeld
Chordirektor Curt Reuschel, Zittau i. S.
Städt. Musikdirektor Richard Planer, Jena
Kapellmeister Max Schuurmann, Coblenz
Städt. Musikdirektor G. Niessen Herne i. W.
Städt. Musikdirektor Bernh. Kaulbersch, Schwäb. Hall
Erwin Lendvai, Gartenstadt Hellerau bei Dresden
Dr. Rudolf Siegel, Kapellmeister, Friedenau-Berlin

Als kontraktbrüchig sind gemeldet die Musiker:
der I. Fagottist Alfred Birk
der II. Violinist Theodor Mayer
der Trompeter Alwin Omnus.
Um die Adresse des letzteren wird umgehend gebeten.

Die diesjährige Hauptversammlung findet bereits am 12. und 13. Dezember in Sondershausen statt. Ein späterer Termin liess sich leider nicht ermöglichen und bitten wir die Herren Mitglieder ihre Winterveranstaltungen so einzurichten, dass sie bestimmt die angegebenen Tage an der Hauptversammlung teilnehmen können.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 24. Juli; Inserate müssen bis spätestens Montag den 21. Juli eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 30/31

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 24. Juli 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Zu Beethovens Plan einer Ausgabe seiner sämtlichen Werke

Von Dr. Max Unger

Wer mit Beethovens Leben vertraut ist, weiss, dass in Briefen und Überlieferungen einige Male von dem Plane die Rede ist, eine Gesamtausgabe seiner Werke zu veranstalten. Die erste Anregung dazu gab schon im Jahre 1810 G. Chr. Härtel, der Chef des Hauses Breitkopf & Härtel. Dieser Verlag hatte bereits von Mozart, Haydn und Clementi eine solche umfassende Ausgabe veranstaltet — oder hinsichtlich des letzten — begonnen und mag es sich zur Ehre angerechnet haben, auch eine von Beethoven zu unternehmen. Dieser sagte nicht ab, aber auch nicht zu. In dem Briefe vom 15. Oktober 1810 an das Leipziger Verlagshaus heisst es: „Wegen der Herausgabe aller meiner Werke — diese Sache muss erst reiflicher überlegt werden, und ich werde mich dann hierüber näher erklären. . . .“ Zu einer Ausführung der Anregung kam es jedoch nicht, und es lässt sich nicht einmal nachprüfen, wie sie im Sand verlaufen ist.

Erst im Jahre 1817 tauchte der Gedanke an eine solche Gesamtausgabe von neuem auf und zwar in einem Briefe Beethovens an N. Simrock vom 15. Februar. Ebensowenig wie mit Simrock, mit dem sich die Unterhandlungen, zwar meist nur beiläufig und unterbrochen betrieben, bis ins Ende des Jahres 1820 hinzogen, wurde die Angelegenheit mit Artaria in Wien spruchreif.

Vom Jahre 1820 ab verfolgt Beethoven überhaupt den Gedanken nachdrücklicher als je vorher. Im Konversationsbuch dieses Jahres schreibt jemand dem tauben Meister hin: „Steiner rechnet schon darauf“. Eine andere Stelle lautet: „Eckstein will es so einrichten, dass Sie fortwährend allen Gewinn ziehen und auch Ihre späteren Werke als Ihr Eigentum verlegen. — Das 4. oder 5. Stück müsse immer ein neues sein, das ist auch Ecksteins Meinung.“ Und zu den ersten Worten bemerkt Schindler, das Geschäft müsse mit einem Wiener Verleger gemacht werden, um weitläufige Korrespondenzen zu vermeiden. Beide hier Genannte waren übrigens Wiener Verleger; mit dem ersten, Sigmund Anton Steiner, dessen Teilhaber Tobias Haslinger war, stand Beethoven schon mehrere Jahre in Geschäftsverbindung.

Meinte Beethoven, seine Entlohnung werde höher sein, oder war ein anderer Grund vorhanden, dass er sich wieder an einen auswärtigen Verleger wandte? Jedenfalls bot er das Unternehmen dem Leipziger Verlag von C. F. Peters am 5. Juni 1822 mit folgenden Worten an:

„. . . . Näher als das Alles liegt mir die Herausgabe meiner sämtlichen Werke sehr am Herzen, da ich selbe in meinen Lebzeiten besorgen möchte; wohl manche Aufträge erhielt ich, allein es gab Anstände, die kaum von mir zu heben waren und die ich nicht erfüllen wollte und konnte; ich würde die ganze Herausgabe in zwei, auch möglich in ein oder anderthalb Jahr mit den nötigen Hilfsleistungen besorgen, ganz redigieren und zu jeder Gattung Komposition ein neues Werk liefern, z. B. zu den Variationen ein neues Werk Variationen, zu den Sonaten ein neues Werk Sonaten und so fort zu jeder Art, worin ich etwas geliefert habe, ein neues Werk, und für alles dieses zusammen verlangte ich zehntausend Fl. C(onventions-) M(ünze) im 20 Fl.-Fuss.“ Da Beethoven aber mit Peters auch hinsichtlich anderer Werke nicht übereinkam und dieser sich, zwar nicht abgeneigt, wohl zu lang bedachte, zerschlug sich die Sache mit Leipzig wieder.

Eine Erwähnung der Angelegenheit, die einzige in dieser Zeit, soweit sie nicht Peters betrifft, finde ich in einem Brief an Beethovens Bruder Johann, an den er am 27. Juli 1822 u. a. schrieb: „Die Steiner treiben mich ebenfalls in die Enge. Sie wollen durchaus schriftlich haben, dass ich ihnen alle meine Werke gebe. — Jeden Druckbogen wollen sie bezahlen; nun habe ich aber erklärt, dass ich nicht eher mit ihnen in eine solche Verbindung treten will, bis sie die Schuld tilgen.“ (Zur Tilgung dieser Schuld — Beethoven war der Schuldner — hatte er ihnen vorgeschlagen, zwei besondere Werke zu übernehmen.)

Diese kurze Übersicht über die Betreibung der Sache war notwendig, um zu ersehen, welche Bedeutung ein Heft Klaviersonaten hat, das wohl Ende des Jahres 1822 oder Anfang 1823 bei Tobias Haslinger in Wien erschienen ist. Tobias Haslinger war, wie erwähnt, ein Teilhaber Steiners. Ich fand das Heft kürzlich in dem Antiquariat von Karl Max Poppe in Leipzig, von dem es in meinen Besitz überging. Wie ich erfuhr, besitzt auch Herr Edward Speyer in Shenley ein Exemplar. Der Titel lautet:

Sonate pour le Piano-Forte
par L. van Beethoven.
Section I.
(Nouvelle Edition exacte)
Vienne chez Tobie Haslinger
Editeur de Musique.

Auf dem nächsten Blatt steht die Widmung des Verlegers:

„Seiner
kaiserlichen Hoheit und Eminenz
dem
Durchlauchtigsten Hochwürdigsten
Herrn Herrn
Erzherzoge Rudolph von Österreich
Cardinal und Erzbischof von Olmütz &. &. &.
in tiefester Ehrfurcht zugeeignet vom Verleger."

Und das dritte Blatt nimmt die gedruckte Beglaubigung Beethovens ein. Die Unterschrift ist der Handschrift des Meisters nachgebildet; merkwürdigerweise enthält sie deutsche Buchstaben, während er sonst vom Jahre 1816 ab mit lateinischen unterzeichnete. Hier auch die Beglaubigung:

„Dass sämmtliche in dieser von Herrn Tobias Haslinger veranstalteten vollständigen Sammlung meiner Tonwerke, enthaltenen Stücke, von mir componirt sind, bestätige ich der Wahrheit angemessen, indem ich diese Beglaubigung eigenhändig mit meiner Nahmens-Fertigung unterzeichne.

Wien, den 17. Novbr. 1822.

Ludwig van Beethoven
m. p."

Diesem Heft ist noch ein zweites angebunden, das ersichtlich zu der Sammlung gehört, und zwar handelt es sich bei den beiden Heften um zwei (Esdur und Fmoll) der ersten aus den drei Sonaten, die, dem Kurfürsten Maximilian Friedrich von Köln gewidmet, beim Rat Bossler in Speyer im Herbst 1783 als erstes gedrucktes Werk von Beethoven, „alt 11 Jahr", herauskamen. Beide Sonaten enthalten merkwürdigerweise auch in dem Neudruck die falsche Bemerkung: „Geschrieben im 10ten Lebensjahr"*). Doch mag das eine Flüchtigkeit des Komponisten oder des Verlegers verschuldet haben. Wie man sieht, hatte sich Steiner ein paar Monate nach dem Briefe an Johann doch noch Beethovens Zusage abgenötigt. Das Nähere ist darüber leider unbekannt geblieben, wie auch eine Fortsetzung des Unternehmens scheinbar vergeblich auf sich hat warten lassen. Nichtsdestoweniger nimmt es aber genügend Wunder, dass Beethoven dem Hause Schott in Mainz gegenüber von 1824 bis nachweislich Ende 1826 die Herausgabe einer Gesamtausgabe von neuem nachdrücklich betrieb, wie er auch — scheinbar nur für kurze Zeit — mit dem Pariser Verleger Schlesinger deshalb verhandelte. Eine völlig befriedigende Lösung dieser Frage vermag ich leider nicht zu gewähren. Hat es Beethoven nicht gewünscht, dass die Sammlung fortgesetzt wurde oder hat es Haslinger nicht gewollt oder gekonnt? Fand er etwa nicht genügend Zuspruch?

Weiterhin ist es auffällig, dass sich Beethoven bei seinen Vorschlägen an Schott nicht auf den Anfang jener Haslingerschen Sammlung bezieht. Eine Möglichkeit wäre noch in der Annahme vorhanden, die Veröffentlichung des Neudruckes sei aus irgend einem Grunde unterblieben. Besann sich der Meister vielleicht im letzten Augenblick eines bessern? War ihm etwa seine Zustimmung infolge seiner Geldschuld von Steiner (Haslinger) abgenötigt worden? Damit liesse sich dann auch eine Briefstelle, die bisher in der Luft schwebte, in Einklang bringen. In einem Schreiben an Schott aus Gneixendorf vom 13. Oktober 1826 schrieb der Meister unter anderm folgendes:

*) Es müsste eigentlich heissen: „im 12. Lebensjahre".

„Die Herausgabe meiner sämmtlichen Werke betreffend wünsche ich Ihre Meinung zu erfahren. Hätte ich nicht aus allen Kräften dagegen gestrebt, so hätte man die Herausgabe schon teilweise begonnen, welches für die Verleger nachteilig wie auch für mich ohne Vorteil wäre." Möglich aber auch, dass sich diese Zeilen auf das Drängen anderer Verleger im Jahre 1826 beziehen.

Aus der Unmöglichkeit, diese Fragen ohne weiteres zu beantworten, möchte ich, was natürlich auch nicht völlig ausgeschlossen ist, keineswegs schon auf eine Fälschung schliessen. Die beiden Exemplare machen einen durchaus vertrauenerweckenden Eindruck, wenn auch die Nachbildung der Unterschrift Beethovens, wie erwähnt, deutsche Buchstaben aufweist.

Welcher andere Beethovenforscher vermag hier weiter zu helfen?



Die Musik des Futurismus

Von Dr. Georg Kaiser

Der selige Wilhelm Busch fängt an sich zu überleben. „Musik wird oft nicht schön gefunden, weil sie stets mit Geräusch verbunden" — hätte er die Losung der neuen „Zukunftsmusik" auch nur ein wenig mit Seherblick vorausgeahnt, nie würde er diesen Satz in seine, auf lange Lebensdauer berechneten Weltweisheiten aufgenommen haben. Denn wir gehen der grossen Zeit mit Riesenschritten entgegen, wo die Musik die Kunst der Geräusche sein wird, die Kunst des Lärms, die Kunst des donnernden Kraches. Katharina II. von Russland meinte einst, sie würde die ganze Welt darum geben, wenn sie imstande wäre, Musik zu schätzen und zu lieben, aber für sie sei die Musik leider nichts weiter als Lärm. Die hohe Dame war die schärfste Antipodin unserer heutigen Futuristengenies; wenn sie die harmlose Musik ihrer Zeit als Lärm empfand, so lassen diese nur den Lärm unseres aufgeregten Lebens als Musik gelten. Wir sprachen bis auf den heutigen Tag von einer Tonkunst und wussten wohlweislich die Grenzen festzustellen, wo ein Ton aufhört, Ton zu sein, und anfängt, zum Geräusch zu werden. Aller Voraussicht nach wird noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Lärm und das Geräusch als Ton empfunden und der bisher für einen Ton gehaltene Klang in das Reich des Unlebendigen, Gewesenen verdammt werden.

— Vielleicht . . .

Sind wir denn nicht schon beim Übergang? Von den Hammerschlägen der Mahlerschen Sinfonien, von den realistischen Geräuschillustrationen bei R. Strauss, namentlich in „Don Quichote" und in der „Salome", auch von den impressionistischen Tonmalereien der Springbrunnen und fallenden Tropfen bei Debussy ganz abgesehen: ist denn nicht die rücksichtlos unharmonische (im alten Sinne) oder Grundsteine zu neuen Kunstprinzipien legende neoharmonische Schaffensart Schönbergs letzten Endes bereits eine Art Tongeräuschkunst? Wer vermöchte beim ersten Hören die harmonischen Verhältnisse eines Taktes zu erraten? Gewiss sind das im streng akustischen Sinne immer noch Klänge, aber die Kakophonien teilen sich in ihren Häufungen schliesslich manchem Ohre schon als mehr oder minder tonverwandte Geräusche mit.

Und gibt denn nicht die Entwicklungsgeschichte unserer Kultur denen recht, die an Stelle des lange genug in der Welt den Ehrentitel Musik innegehabten Tones nun endlich einmal

eine Neues setzen wollen? Dem Ton bleibe die gewisse heilige Reinheit, die ihm von Natur angeboren, wohl erhalten. Schon die alten Ägypter haben seine Göttlichkeit gepriesen, haben seinen Ursprung sakrosankten Machtbestimmungen zugeschrieben. Der gute Orpheus hat dann dem Tone weiter zur Berühmtheit verholfen, er hat ihn mit der vorzüglichsten Wirkung als etwas unirdisch-Wunderbares zur Geltung gebracht, und seitdem wird von der Kunst der Töne oft mit heiligem Feuer, mit heiligen Schauern gesprochen. Aber dass unser heutiges Leben, die wild bewegte, geschäftige und aufgeregte Welt, in der wir in derselben geschäftigen Aufgeregtheit zu existieren gezwungen sind, mit dieser Fantasietonwelt eines wäre, kann nicht behauptet werden. Wir retten uns gelegentlich in jenes ausserhalb des Alltages stehende Reich auf Stunden hinüber, aber wir fühlen nicht, dass dieses Reich ein Reich von dieser, unserer lauten Welt wäre.

Das soll nun jetzt anders werden! Und die erwähnten kleinen Anzeichen lassen vermuten, dass es auch bestimmt anders wird. Der Ton wird seine heilige Weihe ablegen und mitten in unser heutiges Leben treten, freilich nicht in edler Tongestalt, sondern als Tongeräusch, Lärm und Schall — wie es eine der Realistik unseres Geschäfts- und Industriebetriebes entsprechende Kultur verlangt. War die Antike und noch die Zeit bis zu den Klassikern das Alter der Stille und Ruhe, so hat die vor noch nicht hundert Jahren erfolgte Geburt der Riesenmaschinen erst den Lärm in die Welt gebracht, den zu idealisieren und in die Klangkunst aufzunehmen die gebieterische Forderung der Futuristenmusiker ist. So hat denn in diesen Tagen der Futuristenmaler Luigi Russolo in Mailand, dem Hauptsitze der Zukunftskunst, ein Manifeste futuriste in französischer Sprache veröffentlicht mit dem Kampftitel: L'art des bruits. Anknüpfend an die jüngst mit Faust und Stock ausgefochtenen Kämpfe der Futuristen und ihrer Gegner im römischen Constanzitheater, stellt dieser von der Zukunft riesige Umwälzungen erwartende Künstler ein Programm auf, wie man die Entwicklung der Musik energisch zu fördern habe. Heute, meint er, sei das Ohr des Menschen so weit gebildet und geschult, daß die parallel mit der Entwicklung des Maschinenbaues notwendig zu denkende Weiterentwicklung der Tonkunst kräftig und mit Erfolg einsetzen könne. Die unendliche Varietät der Welt der Ton-Geräusche muss aufgeschlossen und erobert werden. Alle haben wir zwar das Harmoniereich unserer grossen Meister geliebt und ausgekostet. Beethoven und Wagner haben unser Herz so viele Jahre erschüttert und erfreut. Jetzt sind wir aber von ihrer Kunst übersättigt. Wir finden viel mehr Vergnügen daran, die Geräusche der Tramways, Autos, Eisenbahnen in idealistischer Weise zu kombinieren, als etwa die Eroica oder die Pastorale zu hören. Ist doch die Mannigfaltigkeit der Geräusch- und Lärmwelt so überraschend: Donner, Wind, Wasserfälle, Flüsse, Bäche, Baumblätter, der Gang eines sich entfernenden Pferdes, das Rollen eines Wagens auf dem Strassenpflaster, das feierliche Atmen einer nachtschlafenden Stadt, die unbestimmten Entäusserungen unserer Haustiere und alle jene Laute, die der Mund des nichtsingenden und nichtsprechenden Menschen hervorbringen kann — warum sollen die nicht in den Bann einer modernen Tonkunst gefesselt werden? Und dann die Seufzer und Jauchzer des heutigen realen Lebens: das Gesumme grosser Strassenansammlungen von Menschen, die differenzierten Eigenlaute der Bahnhöfe, der Eisenschmieden, der Spinnfabriken, der Druckereien, der Elektrizitätswerke, der Untergrundbahnen, der Kulissentransporte — müssen die nicht gleichfalls ihr Abbild in einer Tonkunst bekommen, die mit dem Zeitgeist engere Verbindungen eingehen will?

Freilich muss diese Geräuschwelt in harmonischer und rhythmischer Hinsicht auch besondere Regeln einhalten. Man wird irgend einem Geräusch, das man ob seiner im Wesen des Nicht-Tones begründeten Unbestimmtheit akustisch nicht ohne weiteres festlegen kann, seine Seele ablauschen: irgend ein besonderes, dem Ganzen den Hauptcharakter verleihendes Geräuschspezifikum oder einen Akkord, der in den unregelmässigen Geräuschschwingungen dominiert, der den Timbre bestimmt. So wird man das Geräusch fassen lernen, um es durch neuzukonstruierende Geräuschinstrumente immer an der verlangten Stelle wirksam produzieren zu können. Die Kombination der von Russolo in sechs Kategorien eingeteilten neuen Tonweltgebiete wird die futuristische Musik par excellence ausmachen. Man wird da Hiebe, stürzende Wasser, Windeswehen, Murmeln, Schlucksen, Krache, Metallschläge, Steinsprengen, Holzknacken, Heulen, Schluchzen, Lachen, Schreie in der Futuristensinfonie in melodischer, harmonischer und kontrapunktischer Arbeit zu einem Kunstgebäude von zweifellos gewaltiger Schallkraft vereinigt finden. Sind jetzt den Menschen einigermassen die Augen geöffnet für die Futuristenmalerei, so wird das moderne Ohr wohl bald auch die Futuristenmusik mit Genuss aufnehmen können.

Meinem Freunde Heinrich..., der wohl der derzeit „unaufgeführteste" Komponist ist, aber merkwürdiger Weise aus dieser immerhin einigermassen sensationellen Stellung noch keinen Pfennig Kapital schlagen konnte, war angesichts dieser effektvollen Aussichten nichts weiter zu empfehlen als: lebe Dich in diese Ideen ein! Er tut es jetzt. Man trifft ihn nie mehr zu Hause an. Er ist ewig auf Studium. Da belauscht er das Treiben der Grossen Markthalle, da packt ihn die laute Musik des Schlachthofes, dort hört er dem Küchenbetrieb eines Grand Hôtels die musikalische Seele ab, hier wieder bittet er einen gesuchten Zahnarzt im Namen der Muse des Futurismus um die Erlaubnis, hinter einen Gazevorhang der Behandlung von jung und alt beizuwohnen, da nimmt er die affektreichen Geräusche und Laute des Operationssaales in sich auf, wohnt er mit unleugbarem Interesse einer liebreichen Studentenschlägerei bei, behorcht er die Funktionen der Autosprengwagen, sitzt er nachts in der Redaktion einer grossen Zeitung, um dem Musikreferenten bei seiner Nachtkritik die feinen Geräuschschwingungen einer anstrengenden Kopfarbeit feinnervig, wie er ist, aufzufangen — kurz: wenn er nun noch den Geldmann findet, der ihm seine neuartigen Musikinstrumente fertigt, wird er der Welt die erste wirkliche musikalische Futuristenschöpfung schenken — die Industrie- und Arbeitssinfonie. Er wird ein gemachter Mann, und unsere Ohren können endlich ihren Hunger nach einer kräftigen Geräuschkunst stillen.



Eine unbekannte Suite von Bach

Im Verlage von Fernand Lauwernys in Brüssel ist eine bisher unedierte Suite für die Laute von Johann Sebastian Bach erschienen, deren Original sich in der Brüsseler königlichen Bibliothek befindet. Über diese Suite, die von Antonio Tirabassi, dem Leiter der Brüsseler historischen Konzerte, entdeckt worden ist, schreibt der Finder der Frankfurter Zeitung:

Die Suite ist im Katalog Fétis Nr. 2910 mit folgender Notiz eingetragen: „Pièces pour la luth à Monsieur Schouster par J. B. (sic) Bach". Ms. Original 1 vol. infol. Ouvrage de la plus grande beauté dans lequel se retrouve toute l'originalité du génie de Bach." Das B. anstatt des S. in Bachs Namen ist ein Irrtum, der zu manchen Streitigkeiten Anlass gegeben hat, die leicht hätten vermieden werden können, wenn man sich einfach an das Original-Manuskript gehalten hätte, das mit Johann Sebastian Bach unterzeichnet ist.

Wie kommt nun Bachs Autograph nach Brüssel? Fétis schreibt darüber in der „Gazette Musicale" Bd. II, S. 117, „qu'il avait acquis au poids de l'or quelques manuscrits originaux et importants de J. S. Bach à la vente de l'assortiment ancien de la maison Breitkopf et H. de 1836." Es steht ausser Zweifel, dass das Manuskript aus diesem Verkauf herrührt. Von dem obengenannten Schouster wissen wir nur, dass ein Bild von ihm sich im Bach-Museum befindet, ihn als Musiker in Dresden darstellend (Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des Kapellmeisters Karl Philipp Emanuel Bach S. 121). Das Stück ist in gewöhnlicher Notenschrift auf Zweilinien-System notiert. Ich nehme an, dass Bach diese Suite gegen 1720 während seines Aufenthaltes in Köthen komponiert hat, da er sich damals hauptsächlich mit Kammermusik beschäftigte. Auch war er dort im Besitz einer Laute und einer Theorbe. Die Suite kann übrigens auch auf den Tenor-Lauten von Hoffmann (1760) gespielt werden, die in der hervorragenden Instrumenten-Sammlung des Brüsseler Konservatorium-Museums aufbewahrt werden.

Um diesem reizvollen Stück weitere Verbreitung zu ermöglichen, ist es auch in einer Klavierbearbeitung im gleichen Verlage erschienen. An Breitkopf und Härtel in Leipzig wurde eine getreue Kopie gesandt. Es ist zu hoffen, dass das Stück bald von der Grossen Bachgesellschaft adoptiert wird, die es übrigens schon als die 5. der 6 Suiten für Violoncell-Solo aus einem Manuskript der Frau Anna Magdalena Bach entnommen hat. Dies Manuskript, das sich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet, hat einen Teil des Wertes verloren, dessen es sich vor der Herausgabe des Original-Manuskripts des Thomaskantors erfreute: 1. Die Fassung für Violoncell ist weniger vollständig, 2. die Transkription für dieses Instrument scheint uns fehlerhaft, da dasselbe dafür vollständig umgestimmt werden musste, 3. ist die Übertragung von Anna Magdalena Bach in Cmoll, während das Autograph von J. S. Bach in Gmoll ist und uns die Suite in spielbarer Art für eine damalige Laute gibt. Das Bachsche Manuskript in Brüssel ist ferner äusserst bemerkenswert, da es bis heute das einzige Werk ist, das mit Sicherheit beweist, dass J. S. Bach für die Laute komponiert hat: die damals übliche französische Titulatur zeugt dafür.

Eine Orchester-Hochschule

Der Verband deutscher Orchester- und Chorleiter hat bekanntlich die Gründung einer Orchester-Hochschule beschlossen, an der junge Musiker, die in der solistischen Ausbildung für ihr Instrument die erforderliche Reife erlangt haben, Gelegenheit finden, sich die für die praktische Berufsausübung nötige Orchesterroutine anzueignen. Vom 1. Oktober bis zum 1. April sollen in täglich zwei Proben wichtige und instruktive Werke der Sinfonie-, Opern- und Unterhaltungsliteratur unter der Leitung erfahrener Konzert- und Theaterkapellmeister eingehend studiert werden; in Abständen von etwa je drei Wochen werden Konzerte im Rahmen von Volks- oder Schüleraufführungen stattfinden. Die Abgehenden eines halbjährlichen Kursus erhalten ein Zeugnis und werden daraufhin für Stellenbesetzungen bei den Mitgliedern des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter unterstellten Orchestern notiert und dem Stellenvermittlungsbureau des Deutschen Musikerverbandes angegeben.

Die Schule soll in Bückeburg errichtet werden und steht unter dem Protektorat des Fürsten zu Schaumburg-Lippe, der sich bereit erklärt hat, ein zweckentsprechendes Schulgebäude mit einem grossen Konzertsaal zu erbauen, das Gehalt des Direktors sowie des Personals und einige Stipendien zu bewilligen.

Der Unterricht ist unentgeltlich: den Schülern werden ausserdem Unterhaltungsbeiträge in der Höhe von 180 M. bewilligt, für die zum Teil der Verband, der auch die nötigen Noten und Gehaltsbeiträge stiftet, aufkommen will, zum anderen Teil behördliche und private Unterstützung erwartet wird.

Dieser Gründungsplan ist mit aufrichtiger Sympathie zu begrüssen, denn in der Tat ist das Zusammenspiel im Orchester eine Disziplin, die ein besonderes Studium erfordert und für deren Beherrschung der Orchesterunterricht, wie er gegenwärtig an den Konservatorien, selbst an den grossen und leistungsfähigen, betrieben wird, keineswegs ausreicht. Der junge Musiker, der heute ein Konservatorium verlässt, um sich der Tätigkeit im Orchester zuzuwenden, muss stets noch eine zweite, künstlerisch oft sehr demütigende praktische Lehrzeit durchmachen, ehe er imstande ist, seinen Platz in einem guten Konzert- oder Theaterorchester auszufüllen. Nicht selten kommt es vor, dass talentierte Anfänger, die als unroutiniert von grossen Orchestern abgewiesen werden, trotz vorzüglicher Zeugnisse gezwungen sind, sich im Caféhaus oder auf dem Tanzboden Beschäftigung zu suchen und sich damit den Gefahren des künstlerischen Ruins auszusetzen. Die Orchesterschule könnte nicht nur den Zwang zu dieser Art des von der Pike herauf Dienens vermindern, sie könnte auch dazu beitragen, dem Unwesen der Volontärwirtschaft zu steuern, die zu den schwersten Schäden im Musikerberuf gehört.

Rundschau

Oper

Crefeld Unsere Oper steht im Zeichen des Neubaus. In schönster Lage am Ostwall wird sich in absehbarer Zeit der grossartige Bau des neuen Stadttheaters erheben; die Hauptsache ist bereits vorhanden: die Mittel in Höhe von zwei Millionen Mark. Es ist ein schönes Zeichen der Opferwilligkeit für die Kunst, dass unser um die gute Sache hochverdienter Oberbürgermeister Dr. Johansen in kurzer Zeit eine runde Million aus freiwilligen Spenden der Bürgerschaft zusammenbringen konnte. Der alte Kunstsinn unserer Stadt hat sich hier wieder glänzend bewährt. Erst in dem neuen würdigen Rahmen wird die künstlerische Leistung unseres zielbewussten 1. Kapellmeisters Curt Cruciger voll gewürdigt werden. Szenisch lassen die Aufführungen im alten Stadttheater manchen Wunsch offen; in rein musikalischer Hinsicht befriedigen sie jedoch auch hochgespannten Anforderungen.

An Neuheiten hörte ich u. a. „Oberst Chabert" von Waltershausen und „Ariadne auf Naxos" von Strauss. Das Werk von Waltershausen interessierte vom ersten bis zum letzten Takte trotz mancher bizarren Einzelheiten, besonders in der Behandlung der menschlichen Stimme und der Sprache. Leider war die Besetzung der beiden Hauptrollen durch den Tenoristen Speck und die Sopranistin Lynbrook schwach. Eine vorzügliche Aufführung brachte Cruciger in der Ariadne heraus. Eine angenehme Überraschung bot die jugendliche Sopranistin Frl. Merz in der Titelrolle, besonders in stimmlicher Hinsicht. Wenn das Werk trotzdem einen glatten Durchfall mit Zischen und Pfeifen erlebte, so lag dieses wahrlich nicht an der Wiedergabe. Auch in unserer Nachbarstadt Düsseldorf wurde die Ariadne einige Tage später entschieden abgelehnt.

Von anderen besonders wohlgelungenen Darstellungen nenne ich die „Walküre" und „Die Meistersinger"; auch hier stand Frl. Merz im Mittelpunkt des Interesses. Wenn die schauspielerische Entwickelung den gesanglich-musikalischen Standpunkt dieser bedeutenden Sängerin erreicht haben wird, so kann sie sich zu den Ersten ihres Faches zählen.

Das Singspiel und die Operette leitete mit Umsicht und Geschmack Kapellmeister Volkmann; der „grosse Schlager" für die Kasse fehlte in dieser Saison. Vielleicht brüten die Herren Operettenkomponisten für das nächste Jahr ein neues Ei aus: nur die Masse kann es bringen.

Carl Pieper

Dessau Im April, dem Schlussmonat der hiesigen Theaterspielzeit, hielt Puccinis „Bohème", allerdings etwas sehr stark post festum, ihren Einzug auf unserer Hofbühne und hatte sich einer ganz hervorragenden Aufführung zu erfreuen. Hanns Nietan (Rudolf), Franz Reisinger (Marcell), Marcella Röseler (Mimi), Lilli Herking (Musette) usw., die Chöre, die Herren des Orchesters unter Generalmusikdirektor Mikoreys Führung, sie alle leisteten Vorzügliches. Auch die Regie erfüllte ihre Aufgabe mit bestem Gelingen. Zudem hatte Professor Frahm in dem „Quartier latin" und der „Barrière d'Enfer" zwei neue stimmungsvolle Dekorationen beigesteuert, die das Auge durch ihre starken malerischen Werte fesselten. Auch auf die Lösung der Kostümfrage war viel Sorgfalt verwendet worden. In einer Walküren-Aufführung (13. April) gastierte als Brünnhilde Agnes Hanson aus Christiania, eine Schülerin Ellen Gulbransons, mit anerkennenswertem Erfolge und wurde daraufhin von der kommenden Spielzeit an für die hiesige Hofoper verpflichtet. Am 15. April stand der „Tannhäuser" auf dem Spielplan. Für die Titelpartie war Leo Slezak (Wien) erschienen, ein Künstler, der nicht nur über eine der prächtigsten Tenorstimmen, sondern auch über eine imponierende Bühnengestalt und über ein Darstellungsvermögen verfügt, das die Bühne fast vergessen macht und in die Illusion der Wirklichkeit hineintäuscht. Auch Eva von der Osten (Dresden) und Annie Gura-Hummel (Berlin) boten als Elisabeth und als Venus künstlerisch Hochbedeutsames. An den Schluss der dieswinterlichen Spielzeit stellte sich eine geschlossene Darstellung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen". Eine stattliche Anzahl hervorragender Gäste war zur Mitwirkung gewonnen worden, so Annie Gura-Hummel (Berlin) für die Freia, Sieglinde und Gutrune, Ottilie Metzger-Lattermann (Hamburg) für die Fricka, Waltraute und zweite Norne, Melanie Kurt von der Berliner Hofoper für die Brünnhilde, Modest Menzinsky vom Stadttheater in Köln für den Siegfried und Theodor Lattermann (Hamburg) für den Hagen. Neben diesen Gästen bewährten sich unsere einheimischen Künstler: Franz Reisinger als Wotan, Leonor Engelhard als Loge und Siegmund Oskar Feuge als Mime und Albert Leonhardt als Alberich aufs beste. Glänzend spielte die Hofkapelle, auch die Inszene stand auf bedeutsamer Höhe. Ernst Hamann

Gera Die Reihe der Gastspiele begann die Oper aus Halle mit Halévys „Jüdin". Hervorragend zeigte sich Schwarz als Kardinal; ebenso waren Salenius (Eleazar) und Susanne Stolz (Recha) bedeutend. Auch die Übrigen samt Chor und Ballett taten ihre volle Schuldigkeit und bewirkten, dass das Ganze — unter Regie Ravens und musikalischer Leitung Elsmanns — einen vollen Genuss gewährte. Weniger ist von einer Carmenaufführung unter gleicher Leitung zu sagen. Wenn auch wegen plötzlicher Unpässlichkeit des Darstellers des Don José für den schnell beschafften Ersatz Nachsicht geboten war, liess das Ganze doch einen tieferen Eindruck vermissen. Wenn die Dresdener Hofoper hier erscheint, ist stets etwas Besonderes zu erwarten. So geschah es mit der Darstellung von Wagners „Fliegendem Holländer" unter szenischer Leitung von R. Büssel und Direktion Kapellmeister Kutzschbachs. Frl. Forti und Vogelstrom (Senta und Erik), sowie Zottmayer und Pauli (Daland und Steuermann) boten etwas ganz Vorzügliches, das Soomers Holländer bekrönte. Der Wohlklang der ausgezeichnet eingeübten Chöre stempelte das Ganze zu einer mustergültigen Leistung, die zugleich als Richard-Wagner-Gedenkfeier (Aufführung am 17. Febr.) besondere Bedeutung gewann. Die Chemnitzer Oper brachte das liebenswürdige „Glöckchen des Eremiten" von Maillart, bei dem Emmy Merkel als Rose Friquet und Kreutz als Belamy grossen Beifall errangen. Mit der Leitung war Kapellmeister Malata betraut, die Regie besorgte Paul Walther-Schäffer.

Paul Müller

Leipzig Die Direktion des Leipziger Stadttheaters meinte wohl, gerade den rechten Zeitpunkt erfasst zu haben, als sie am Haupttage des 12. deutschen Turnfestes Alfred Kaisers „Theodor Körner" zum erstenmal hier herausbrachte. Wie sehr man sich verrechnet hatte, zeigte der schwache Besuch. Erst die erste Wiederholung, die nach wenigen Tagen stattfand, sah, wenn auch kein volles, so doch ein leidlich besuchtes Haus. Da die Oper bereits in anderen Städten aufgeführt wurde, bedarf es hier keiner eingehenden Einführung in den Text und die Musik. Zudem ist der Stoff jedem Schulkind so bekannt und die Musik so unproblematisch, dass hier nur über die Hauptvorzüge und -mängel ein paar Worte gesagt werden sollen.

Da muss zunächst berichtet werden, dass der vom Komponisten selbst stammende Text mit bemerkenswertem Geschick für die Bühnenwirkung und besonders für die opernhafte Ausbreitung entworfen worden ist. Allerdings ist Kaiser mit den geschichtlichen Tatsachen mehr als frei umgesprungen. Denn es ist u. a. eine dichterische Freiheit, dass Antonie Adamberger bereits vor Körners Tode ihren späteren Gemahl geliebt habe; ferner ist Christine Hofer überhaupt eine ungeschichtliche Person, nur dazu erfunden, den Liebeskonflikt in der Art des modernen Schauspiels zu vertiefen. Das ist natürlich dem Textdichter unbenommen; doch verstimmt es, wenn nicht bloss die Tatsachen, sondern auch die Wesensart der beiden Hauptpersonen an Wahrhaftigkeit einbüssen muss. Theodor Körner wird hier zum sentimentalen Salonliebhaber, Antonie muss ihr geschichtlich makellos überliefertes Spiegelbild gegen ein wankelmütiges Zerrbild eintauschen.

Geschickt, wie die Gelegenheit beim Schopfe ergriffen wurde, wie auch das Textbuch geformt ist, so ist auch die Musik erfunden. Man hört es geradezu, wie leicht dem Komponisten die Arbeit wird; für jede Stimmung, jeden Gefühlswert, jeden dramatischen Auftritt hat er sofort die rechten Farbentöne auf der Palette. Ohne viel zu wägen und zu wagen, setzt er sie hin gleich dem schnell schaffenden Al fresco-Maler, der, was er einmal aufgetragen hat, nur zum Nachteil des ganzen Eindrucks wieder verändern würde. Woher der Tonsetzer diese und jene Stimmung, dieses und jenes Motiv hat, darauf kommt wenig an. Schwerer wiegend ist es freilich, dass diese gewandte Musik nicht durch eine Persönlichkeit hindurchgegangen ist, die sie mit starker Hand unter sich zu zwingen vermochte; das ist es, was sie über die Gelegenheitsarbeit nicht hinaushebt. Auf ein paar offensichtliche Geschmacklosigkeiten, vor allem die Verballhornung von Lützows wilder, verwegener Jagd, sei hier nicht weiter eingegangen. Die Leipziger Wiedergabe unter Operndirektor Lohses umsichtiger musikalischer und Dr. Lerts prächtiger szenischer Leitung war fast ausnahmslos gut zu nennen. Herr Fritz Windgassen a. G. (Cassel) verweichlichte Körner allerdings noch mehr, als es Kaiser schon zur Genüge getan hatte; stimmlich war er nicht bedeutend, aber zeitweise wenigstens zufriedenstellend. Von den heimischen Kräften bewährten sich in den Hauptrollen die Damen Fladnitzer (Antonie), Stadtegger (Karoline Pichler) und Bartsch (Christine Hofer) sowie die Herren Possony, Rapp, Zoller und Klinghammer. Dr. Max Unger

Lemberg In künstlerischer Hinsicht stand die letzte Opernsaison im Vergleich zu den früheren bedeutend zurück. Es mangelte an einer umsichtigen, musikalisch gebildeten Opernleitung, welche in letzter Saison in Händen des Herrn B. Wolfsthal, früheren zweiten Kapellmeisters am hiesigen Stadttheater, lag. Zum erstenmal war unsere Oper ohne einen entsprechenden ersten Kapellmeister. Das frühere Repertoire musste infolgedessen bedeutend zusammenschrumpfen und man konnte nur die Opern aufführen, welche von vorigen Kapellmeistern einstudiert waren. Und auch in dieser Hinsicht konnte kein künstlerisches Niveau erzielt werden, da es dem jetzigen Dirigenten an musikalischem Geschmack und Sinn für feinere Phrasierung und dynamische Schattierung meistens mangelte. • Unter solchen Verhältnissen musste man sich begnügen, abgeleierte italienische Musik bis zum Überdruss zu geniessen. Die Reaktion musste sich einstellen und zwar umso stärker, als das Publikum in den früheren Jahren an besseres Repertoire und künstlerisch unvergleichlich höher stehende Vorstellungen gewöhnt war.

In dieser Beziehung hatten sich der jüngst verstorbene, bekannte Wagnerdarsteller Alexander v. Bandrowski und der Bayreuther Bühnenassistent Herr Antonio Ribera als unser langjähriger erster Kapellmeister einen unvergesslichen Namen verdient, denn die Beiden hatten es verstanden, beim hiesigen Publikum das Interesse für Wagner zu wecken und durch für hiesige Verhältnisse wirklich ausgezeichnete Vorstellungen die Hörer entsprechend heranzubilden. „Tannhäuser" wurde neu einstudiert und erzielte in kurzer Zeit

neun ausverkaufte Häuser, ebenso ging es mit „Lohengrin". Jetzt hiess es den „Ring" zu bringen. Jährlich wurde ein Werk der Trilogie neu gegeben, so dass man in der Saison 1910/1911 dreimal den ganzen Nibelungenring aufführen konnte, was für die Stadt das höchste musikalische Ereignis seit langer Zeit bedeutete. Bandrowski als Tannhäuser, Lohengrin, Loge, Siegmund und Siegfried und Ribera als Dirigent leisteten Vorzügliches. Namentlich war es der Dirigent Antonio Ribera, welcher durch unermüdliches Proben sowohl mit Sängern, wie mit Orchester, durch gewissenhaftes Beachten der Regiebemerkungen, richtiges Auffassen des musikalisch-dramatischen Stiles und plastisches Hervorheben der einzelnen Motive im Orchester, ein von Akt zu Akt sich steigerndes, glänzend vorbereitetes und auf die Zuhörer gewaltig wirkendes Ganzes zustande brachte. Man konnte da wirklich von einem Wagnerstil reden; der Erfolg war gross und unvergesslich. Es war die Glanzperiode der Lemberger Oper.

Wie ein kalter Wasserstrahl wirkte darauf die letzte Saison, als am Dirigentenpulte eine musikalisch oberflächlich gebildete und in neuerer Opernmusik gänzlich unbewanderte Person, Herr B. Wolfsthal, bisher d. h. durch zwei Jahre zweiter Kapellmeister, zu unserm Staunen als einziger Operndirigent erschien. Das Wagnerrepertoire wurde von Herrn Wolfsthal ängstlich gemieden, und als er auf Drängen der Lokalkritik „Lohengrin" und „Tannhäuser" aufführte, bedeuteten diese für ihn eine künstlerische Niederlage, so dass man von weiteren Wagnervorstellungen absehen musste. Unter solchen Umständen musste auch die, als Erweiterung des Wagnerrepertoirs gedachte und als Jahrhundertfeier geplante Neuaufführung der „Meistersinger" aufgegeben werden. Hoffentlich gelingt es der Theaterleitung für nächste Saison, wieder einen entsprechenden Dirigenten zu gewinnen und uns mit derartigen unkünstlerischen Experimenten für die Zukunft zu verschonen. Dr. Gruder

Konzerte

Cassel Die hiesige Königliche Theaterkapelle eröffnete in diesem Winter die Reihe ihrer Abonnementskonzerte am 18. Oktober mit Mendelssohns „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Beethovens Jugendsinfonie in Cdur. Das unter Leitung von Herrn Kapellmeister Prof. Dr. Beier sorgfältig und liebevoll dargebotene Werk fand eine recht beifällige Aufnahme. Das Orchester spielte an diesem Abend ausserdem noch die Tondichtung „Zu einem Drama" von Friedr. Gernsheim. Dieses hier zum ersten Male zu Gehör gebrachte Instrumentalwerk, das einen grossen Orchesterapparat erfordert, offenbart bedeutende Erfindungs- und Instrumentationskunst. Dem Komponisten schwebt darin eine dramatische Handlung vor: Die Tondichtung beginnt mit einem trotzigen und energischen Thema, das von einer lyrischen melodiösen Duoszene zweier Liebenden abgelöst wird; dann folgt ein äusserst leidenschaftlicher, dramatisch effektvoller Satz, der zum Finale mit dem gesteigerten Liebesthema hinüberführt. Der Solist dieses Konzertes war der italienische Geigenkünstler A. Serato, der Beethovens Violinkonzert und Sätze aus dem Dmoll-Konzert von Wieniawsky sauber und geschmackvoll zum Vortrag brachte.

Im 2. Abonnementskonzert (am 8. Novbr.) erfreute uns die Königliche Kapelle zuerst mit Brahms' erster Sinfonie und bot danach als Neuheit: Drei Orchesterstücke (Rondo, Albumblatt und Variationen) von Hugo Kaun. Der Komponist verfügt über frische Erfindung und einen Reichtum interessanter harmonischer Wendungen. Das Rondo ist fein gearbeitet bis auf den eigentümlichen Schluss. Das Albumblatt bringt eine schöne, weiche und stimmungsvolle Kantilene. In den Variationen wechselt kunstvolle Arbeit mit weniger bedeutenden Sätzen ab. Der Gast des Abends war der geschätzte Leiter des Stuttgarter Konservatoriums, Professor Max Pauer, der Rob. Schumanns romantisches Amoll-Klavierkonzert meisterlich interpretierte und ausserdem noch solo Klavierwerke von Schubert und Brahms in poetischer Auffassung übermittelte.

Am 22. Oktober, dem Todestage Louis Spohrs, veranstaltete die hiesige Spohr-Gesellschaft zu Ehren des einheimischen Meisters ein grösseres Konzert unter Mitwirkung des Rebner-Streichquartetts aus Frankfurt a. M. und der Konzertsängerin Frl. Elsa Flith aus München. Das Quartett (Rebner, Davisson, Natterer und Hegar) spielte das schwierige Hmoll-Quartett von Spohr technisch und dynamisch ganz hervorragend. Die Künstler vereinigen in ihrem wunderbaren Zusammenspiel Klangschönheit, Temperament und seelische Vertiefung. Die beiden Violinisten (Rebner und Davisson) bereiteten der Zuhörerschaft einen Kunstgenuss ersten Ranges durch die technisch und dynamisch einheitliche Wiedergabe des dreisätzigen Spohrschen Duos für 2 Violinen in Ddur (op. 67). Sein auf hoher Stufe stehendes Können offenbarte das Quartett besonders noch in Beethovens Cismoll-Quartett, einem der schwierigsten Kammermusikwerke überhaupt, dessen 6 Sätze in ununterbrochener Folge mit imponierender rhythmischer Genauigkeit und temperamentvoller Ausdruckskraft dargeboten wurden. Zwischen den Instrumentalvorträgen boten die Gesänge des Frl. Flith willkommene Abwechselung.

Prof. Dr. Hoebel

Freiburg i. Br. Das dritte Harms'sche Künstlerkonzert kam mit dem Stuttgarter Streichquartett zustande. Der Pianist, Herr Hoehn, der im Klavierquintett (Adur) von Dvorák verdienstvoll mitwirkte, spielte als Solovortrag geistvoll den Carnaval von Schumann. Im slavischen (5.) Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters kamen Werke von Borodin, Glazounow und Tschaikowsky aufs Programm. Manches war sehr interessant. Herr Pablo Casals führte sich als vorzüglicher Cellist ein, der Dvoráks Hmoll-Konzert (op. 104) und mehrere Solostücke unter starkem Beifall spielte. Die Karfreitags-Aufführung brachte unter Carl Beines' tüchtiger Leitung das „deutsche Requiem" von Johs. Brahms sehr gut im chorischen Teil (Freiburger Chorverein, und mit zum Teil gut zu heissenden Sololeistungen. Den Baritonpart haben wir schon besser gehört, als hier von Herrn Everts-Köln. In Schumanns Klavierkonzert erwies sich Herr Johannes Hobohm als wohlgeschulter und intelligenter Pianist, dessen künstlerisch-intellektuelle Fähigkeiten eine schöne Zukunft versprechen. Über die vom Orchester (semper idem) vorgetragenen altbewährten Sachen können wir hinweggleiten. Im letzten Künstlerkonzert spielte die Cellistin Frl. Beatrice Harrison mit dem Pianisten Schmid-Lindner (München). Die Dame verfügt über einen grossen Gesangston, schöne Technik und gereifte Auffassung. Sie spielte Bach und verschiedene Cellostücke mit schönem Erfolg. Das 6. und letzte Sinfoniekonzert brachte Anton Bruckners geistvolle, aber viel zu lange Sinfonie Nr. 7. Die Fülle der Gedanken und die effektreichen orchestralen Bilder konnten den Hörern nicht über Ermüdung hinüberhelfen. Brillant, wie diese Nummer, ist hier das Bacchanal aus dem Tannhäuser (Pariser Bearbeitung) gespielt worden. Als Solistin trug Frl. Berta Morena-München die „Apollo-Priesterin" und „Caecilie" (mit Orchester) von Richard Strauss vor. Sehr schön und wirkungsvoll, aber, wie es in den Zeitungen heisst: „ohne Gewähr" für einen Fortbestand solcher Arbeiten. Herr Ernst Harms zählt hier als ein unentbehrlicher Faktor im Musikleben; auch dieses Jahr inszenierte er ein Kammermusikfest, das sechste, mit dem Rebner-Quartett aus Frankfurt a. M. Ergänzend traten bei den Sextetten die Herren Keiper (zweite Viola und zweites Cello) hinzu. Der erste Konzertabend des Kammermusik-Festes brachte das op. 29 von Beethoven (Streichquintett), in dem namentlich der langsame Satz sehr schön gespielt worden ist. Dann kamen Haydn (Esdur-Quartett) und der männlich-edle Brahms mit seinem op. 111. Ihm war in der Hauptsache der zweite Abend gewidmet. Darin hörten wir von Brahms op. 88 und 36, dann Schuberts op. 163 und das schöne Bdur-Quartett von Mozart. Glänzend absolvierte die Rebner-Vereinigung, die wir nur mit Bedauern von der Konzertbildfläche verschwinden sehen, all' die schwierigen und heiklen Aufgaben. Im letzten Kammermusik-Abend trat die Münchner Bläser-Vereinigung vor unser Konzertpublikum. Haydn, Mozart (Serenaden) und Beethoven bestritten das Programm, das wirksam und interessant durchgeführt worden ist. Als Pianist gesellte sich der Vereinigung abermals Prof. Schmid-Lindner zu, der diesmal mit künstlerischem Temperament seinen Trio- und Quartettpart spielte. Im Museum sang Frl. Emma Schick aus München; sie ist stimmlich begabt und trägt auch gut vor. Mit ihr konzertierte Herr Wolfgang Ruoff als Pianist von

'alent. Auch in dieser Saison hatten wir Robert Kothe nit seinen beliebten Lauten- und Gesangsvorträgen. Diesmal ekundierte ihm seine Frau, die tüchtig und geschmackvoll lie Gambe spielt. Herr Kothe versteht es, durch eine geschickte Vahl seiner Programme und durch effektvolle Neubearbeitungen sich das Interesse seines Publikums zu erhalten. Hervorragend war das Frühjahrskonzert des hiesigen Männergesangvereins in der Festhalle. Im Stadttheater hat als Gedächtnisfeier am 100. Geburtstage Richard Wagners ein populäres Sinfoniekonzert stattgefunden, das vollständig mit Wagnerschen Kompositionen vor einem zahlreichen Publikum sich abspielte. Die Faust-Ouvertüre, das Siegfried-Idyll, dann die Grals-Erzählung (Kanzow) und der Kaisermarsch befriedigten in ihrer trefflichen Ausführung ein vollbesetztes Haus. Victor Em. von Mussa

Karlsbad Uraufführungen gehören auch im regen Getriebe der sommerlichen Sinfoniekonzerte des städt. Kurorchesters in Karlsbad zu den seltensten Erscheinungen; schmückt aber der Vermerk „Uraufführung" das Programm, dann tritt ein hochgehendes Interesse ein und dies nicht nur im einheimischen Publikum, sondern auch im internationalen Kurgastkreise. So war es unlängst erst, als die Emoll-Fantasie von Joachim Albrecht Prinz v. Preussen aus der Taufe gehoben wurde. Schon in den Vorjahren brachte der prinzliche Autor die sinfonischen Werke „Raskolnikow", „Ahnengruft", „Toteninsel" und die „Dmoll-Orchesterfantasie" hier zur Uraufführung. Der Komponist arbeitet in seinem neuen Werke nicht mit Mitteln des Raffinements, er lässt seine Musik allein sprechen und dies in einer gesunden Art, sei es nach der Richtung des stofflichen Inhaltes oder in bezug auf Instrumentation. Nicht die hochmodernen Wege mit ihren bizzarren Formen schlägt er ein, nicht äusserlich blendende Effekte sucht er zu erhaschen. Edle Linienführungen in der melodischen Ausdrucksweise und in der Dynamik verknüpfen sich hier mit einer fliessend empfundenen Harmonik und zum Ganzen gesellt sich eine wirksame Instrumentierung, so dass der Gesamteindruck leichtverständlich wirkt und niemals Geschraubtes oder Gesuchtes aufweist. Aus der Arbeit spricht ein tüchtiges Können, ein volles Beherrschen des Orchesterapparates und nicht zuletzt ein ausgiebiger Gedankenreichtum. Musikdirektor Manzer brachte das Werk glanzvoll zu Gehör.

Neben dieser Uraufführung interessierte die zur Erstaufführung gebrachte sinfonische Burleske „Die Bremer Stadtmusikanten" von Vinzenz Reifner. Die musikalische Vertonung dieses Märchens gelang Reifner in einer ganz famosen Art. Dem Walde lauschte er das Rauschen und Lispeln ab, den Tieren gibt er eine feine musikalische Sprache, die Motivbehandlung ist edel gehalten und gedankentief, und aus dem Werke spricht eine ganz aussergewöhnliche Naturbeseelung, die überall den feinfühlenden Musiker verrät. Der aus allen Ecken hervorsprudelnde Humor ist in der vornehm gehaltenen Instrumentierung Reifners glänzend charakterisiert. Die Burleske fand eine überaus beifällige Aufnahme. M. Kaufmann

Waldenburg Die verflossene Musiksaison hat uns wieder eine Reihe bemerkenswerter musikalischer Ereignisse gebracht. In einem Rückblick sind an erster Stelle die Sinfoniekonzerte des hiesigen Orchesters anzuführen. Wer die Musikzustände in kleineren Mittelstädten kennt, der weiss, dass es dort gerade mit den Orchesterkonzerten meist herzlich schlecht bestellt ist. Tüchtige Künstler, sogar erste Kräfte kommen heute auch nach diesen Orten; Chorvereine, die bessere Leistungen aufweisen können, trifft man da ebenfalls nicht selten an. Aber das einheimische Orchester! Seine unzureichenden Leistungen bilden zumeist den wunden Punkt im Konzertleben. Umso höher ist es darum anzuschlagen, dass wir in unserer „Waldenburger Berg- und Fürstl. Plessischen Kurkapelle" ein Orchester besitzen, um das uns manche Stadt gleicher Grösse beneiden dürfte. Unter der verständnisvollen, tatkräftigen und zielbewussten Führung ihres Kapellmeisters Max Kaden hat sich diese Musikervereinigung so gut entwickelt, dass sie hohe Anforderungen zu erfüllen imstande ist. Von berufener Seite ist dies oft und gern anerkannt worden. Ich möchte da nur an die beiden Konzerte unter Professor Schumann (Berlin) erinnern, über die im vorigen Jahre an dieser Stelle berichtet worden ist. Auch in den Sinfoniekonzerten dieses Winters hat sich die oft erprobte Leistungsfähigkeit des Orchesters wieder glänzend bewährt.

Von diesen Veranstaltungen standen besonders zwei im Zeichen des Aussergewöhnlichen: die Richard Wagner-Feier und ein Hugo Kaun-Abend. Erstere, aus äusseren Gründen bereits auf den Todestag des Meisters (13. Febr.) gelegt, feierte das Andenken Wagners in Worten und Tönen würdig und erhebend. Als Festsinfonie erklang die „Eroica", die unter Max Kadens feinsinniger Leitung ihre ganze zwingende Gewalt ausübte. Das übrige Programm führte in das Schaffen Wagners hinein, wobei man sich auf nur eins seiner Werke, die „Meistersinger", beschränkt hatte. Auf das Vorspiel folgten die Sachs-Monologe, gesungen von Bruno Bergmann aus Berlin, einem stimmgewaltigen Bariton, der alle Vorzüge seines prächtigen Organs entfaltete. Für die „Huldigung an Hans Sachs" und den Schluss des Dramas stand dem Dirigenten ein Festchor von über 200 Sängern, gebildet aus den Mitgliedern mehrerer hiesiger Chorvereine zur Verfügung. Die Chöre kamen in überwältigender Klangfülle und Klangschönheit zum Vortrag.

Eines lebhaften Zuspruches und schönen Erfolges konnte sich der (zweite) Hugo Kaun-Abend erfreuen, der wieder — wie der erste vor zwei Jahren — in Anwesenheit des Komponisten vor sich ging. In Kauns „Fantasiestück für Violine und grosses Orchester" lernte man ein Tongedicht von starker Ausdrucksfähigkeit kennen. Es gab dem Solisten reichlich Gelegenheit zur Entfaltung aller seiner Fähigkeiten. Ein junger temperamentvoller Geiger, Calmon Lubovisky, führte sich damit recht glücklich bei uns ein. Als Hauptwerk kam Kauns zweite Sinfonie unter des Komponisten Leitung zur Aufführung. Aus diesem — schon seinem äusseren Umfange nach — anspruchsvollen Werke spricht eine gewaltige Tonsprache, der alle Mittel moderner Orchestertechnik zu Gebote stehen. Mit hohem Genuss verfolgt man die grossartige Polyphonie, die oft kühne Harmonik und die prächtig leuchtende Orchestrierung. Nach wuchtigem Einsatz zieht stolz und hoch der erste Satz dahin, von reizvollen zarten Episoden unterbrochen. In reinem Wohlklang schwelgt der zweite. Besonders hier ist der Reichtum der Erfindung ebenso bewundernswürdig wie das herrliche polyphone Geflecht der einzelnen Stimmen. Mit diesem sehr breit angelegten Satze kontrastiert das Scherzo in seiner Geschlossenheit und seinem oft grotesken Humor. Am unmittelbarsten aber wirkt wohl das von einem festen Marschrhythmus beherrschte Finale. Nächtlich düster setzt es ein und endet nach einer grandiosen Steigerung mit feierlichen Klängen eines Hymnus, der das Ganze krönt. Die Sinfonie wurde mit Begeisterung aufgenommen. Aber auch unsere treffliche Bergkapelle erwarb sich neuen Ruhm mit diesem Werke, das wohl zu den allerschwierigsten seiner Gattung gezählt werden darf. An demselben Abend kam noch ein anderer Berliner Komponist zu Worte: Philipp Rüfer. Seine „Rubens-Ouverture" gab sich als ein prächtiges Eröffnungsstück, klar und durchsichtig im Aufbau, geistreich in allen Einzelheiten.

An den übrigen Sinfonie-Abenden hörten wir Beethovens „Zweite", die Sinfonie in Edur von Bolko von Hochberg und Tschaikowskys „Pathétique". Letztere wurde von einem Gastdirigenten, dem talentvollen Karl Ellis Eppert (Berlin) geleitet, der sich uns auch mit einem „Adagio aus einer sinfonischen Suite" als Komponist vorstellte. Grosses Interesse brachte man dem Werke des Grafen von Hochberg entgegen. Seine Edur-Sinfonie bewegt sich in klassischen Bahnen und ist ein vornehmes und gehaltvolles Werk. Aus der Fülle der kleineren Orchesterwerke seien ausser der Holberg-Suite von Grieg zwei Novitäten hervorgehoben, die eine besonders herzliche Aufnahme fanden: das Vorspiel zum 2. Akt aus dem „Kuhreigen" von W. Kienzl und ein Intermezzo aus dem „Schmuck der Madonna" von Wolf-Ferrari.

Mit den Solisten der Sinfoniekonzerte hatte man diesmal durchweg Glück. Ausser den schon genannten Künstlern gefiel besonders Margarete Geller (Berlin). Einen bedeutenden Erfolg errang sich auch die Pianistin Eleanor Spencer (Berlin) mit den „Sinfonischen Variationen" von César Franck und dem Cismoll-Konzert von Rimsky-Korsakow.

Was die übrigen Konzerte dieses Winters anlangt, so seien aus der reichen Fülle nur einige hervorgehoben. Raoul von Koczalsky veranstaltete eine über zwei Abende sich erstreckende „Chopin-Liszt-Feier", die einen solchen Zuspruch fand, dass der Künstler sich noch zu einem dritten

Klavierabend entschloss. Unter den Männerchoraufführungen, denen eine besondere künstlerische Bedeutung zukommt, ragte das Konzert des Lehrergesangvereins hervor, das dieser gut geschulte, gegen 100 Sänger starke Verein unter Mitwirkung des vortrefflichen Pianisten Prof. Walter Petzet (Weimar) veranstaltete. Grössere und kleinere Männerchöre von Bruch, Heuberger, Mathieu Neumann, Zobel u. a. kamen dabei unter der Leitung Max Hellwigs zu gediegener Gestaltung. Derselbe treffliche Dirigent führte mit seinem „Gemischten Chor" die Faustszenen von Rob. Schumann auf, während der „Waldenburger Chorgesangverein" die „Schöpfung" mit gutem Gelingen herausbrachte. — Als Schlusskonzert dieser Saison fand eine geistliche Musikaufführung in der evangelischen Kirche statt, die eine besondere Bedeutung dadurch erlangte, dass hierbei die neue Orgel der Kirche, ein grosses, herrliches Werk elektrisch-penumatisches Systems (erbaut von Schlag & Söhne, Schweidnitz) zum ersten Male öffentlich gespielt wurde. Man hatte hierzu den vorzüglichen Orgelvirtuosen Otto Burkert aus Breslau gewonnen, der eine Reihe von Orgelwerken älterer und neuerer Komponisten in vollendeter Weise vortrug. Der „Gemischte Chor" sang Werke von Händel, Bach (Motette: Jesu meine Freude) und Georg Schumann.

Damit war die Reihe der dieswinterlichen musikalischen Veranstaltungen abgeschlossen. Für den Waldenburger Musikfreund aber beginnen jetzt wieder die Sinfoniekonzerte im benachbarten Bade Salzbrunn, Kapellmeister Kaden hat ihrer sieben angesetzt, deren schon jetzt bekannt gegebene Programme manchen erlesenen Genuss versprechen.

E. Donath

Noten am Rande

Die Gassenhauer. Eine Statistik, die von einer Pariser musikalischen Zeitschrift über Zahl und Art der Gassenhauer angestellt wurde, ergibt, wie dem Berliner Börsen-Courier geschrieben wird, manches völkerpsychologisch interessante Moment. Der Gassenhauer, der scharf vom Volksliede zu unterscheiden ist, hat mit diesem doch eine gewisse Volkstümlichkeit gemeinsam, die sich aber nur auf die minderwertigeren Eigenschaften eines Volkes bezieht. Während sich das Volkslied an Herz, Seele und Gemüt des Volkes wendet, wie es ein Produkt der Volksseele ist, wendet sich der Gassenhauer mehr an die Ironie, die Spottsucht und den Witz der grossen Masse, und ist von einem Autor verfasst, der bei Herstellung des Gassenhauers mit diesen Masseninstinkten rechnet. Die Popularität der Gassenhauer ist demgemäss ein Gradmesser für die Eigenschaften der grossen Masse. Dabei spricht natürlich auch der Gegenstand mit, den diese Gassenhauer behandeln. In Deutschland sollen nach der Statistik des französischen Blattes ungefähr 7000 Gassenhauer bestehen, von denen sich aber nur 250 eingebürgert haben und im Volke lebendig sind. Charakteristisch ist der Umstand, dass sie meist zu der Art der Liebeslieder gehören. An Stelle des Gefühls setzen die Gassenhauer allerdings die Sentimentalität. Lieder obszönen Inhalts sind in Deutschland wenig vorhanden. Dagegen hat Frankreich, das über die bemerkenswerte Zahl von 150000 Gassenhauern verfügen soll, eine Unzahl von Gassenhauern, deren Inhalt obszöner Natur ist. Die Verbreitung der Gassenhauer in Frankreich wird darauf zurückgeführt, dass sie dort geradezu für literarische Werte angesprochen werden. Von den 150000 französischen Gassenhauern sind mehr als 5000 im Volke eingebürgert und werden täglich gesungen und gespielt. Amerika hat rund 50000 Gassenhauer aufzuweisen, von denen sehr viele bezeichnenderweise geschäftliche Tricks behandeln. Russland kennt fast gar keine Gassenhauer, dafür aber stehen die Volkslieder nicht auf der Höhe der deutschen. Auch England zeichnet sich durch eine geringe Anzahl von Gassenhauern aus, da bisher nur rund 3000 Stück gezählt werden konnten. Es wird jedenfalls in England mehr Wert auf die Anschauung als auf den Gesang gelegt. Die meisten Gassenhauer entstehen auf der Bühne, ohne dass vorher der Autor weiss, wie volkstümlich im schlechten Sinne sein Lied ist.

Kreuz und Quer

Berlin. Richard Strauss hat die Komposition seines op. 62 vollendet: „Deutsche Motette" nach Worten von Friedrich Rückert für vier Solostimmen und 16stimmigen Chor a cappella. Das 20stimmige Chorwerk erscheint im Verlage von Adolph Fürstner, Paris (Berlin).

— Der Zentral-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine wird seine zehnte öffentliche Delegiertenversammlung in Berlin, im Abgeordnetenhause, vom 18. bis zum 21. September abhalten. Wichtige soziale und berufliche Fragen des Tonkünstler- und Musiklehrerstandes sollen beraten werden.

— Am 17. Juli ist hier der Dirigent, Komponist und Musikschriftsteller Prof. Arno Kleffel im Alter von 73 Jahren gestorben. Zuletzt war er an der königl. Hochschule für Musik als Lehrer tätig. In früheren Jahrzehnten wirkte er als Dirigent, darunter 1873—80 am Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhause. Nach einem Wanderleben in Köln, Stettin, Augsburg, Magdeburg usw. kehrte er 1909 nach Berlin zurück. Er schrieb Chorwerke, Ouvertüren, Lieder, Klavierstücke und eine Musik zu Goethes „Faust".

— Engelbert Humperdinck ist mit der Instrumentierung eines von ihm in der Komposition soeben fertiggestellten mehraktigen Bühnenwerkes beschäftigt, zu dem ihm Robert Misch den Text geschrieben hat. In dem Stück wird unter anderem „der alte Blücher" auf der Bühne erscheinen, dessen Person auch sonst mit im Vordergrunde der Handlung steht. Die Uraufführung soll noch im Laufe dieses Jahres stattfinden.

Herne. Die Herner Konzertgesellschaft tritt im Winter 1913/14 mit 3 Aufführungen an die Öffentlichkeit. Das erste Konzert soll am 16. November 1913 als Wagner-Gedächtnisfeier stattfinden. Das zweite wird am 8. Februar als Solistenabend, das dritte am 26. April (Bruchs „Lied von der Glocke") stattfinden.

Kiel. Dr. Albert Mayer-Reinach, Studiendirektor des Konservatoriums der Musik, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Kiel und Dirigent des Philharmonischen Chors, ist zum kgl. Musikdirektor ernannt worden.

Leipzig. Um im nächsten Jahre eine würdige Aufführung von Wagners „Parsifal" zu ermöglichen, hat der Rat ein besonderes Berechnungsgeld in Höhe von 75000 M. für die Dekorationen, Requisiten und Kostüme und 10000 M. für bauliche Herstellung und Beleuchtungsapparate bewilligt. Die Stadtverordneten sind diesem Beschlusse beigetreten, haben jedoch wegen der Verrechnung besondere Anträge gestellt. Zu den baulichen Herstellungen gehören in erster Linie eine Vergrösserung des Orchesters, dem zu den Parsifal-Aufführungen die ersten drei Reihen des Parketts geopfert werden. Die Einrichtung wird so getroffen, dass diese Sitzreihen zu anderen Aufführungen, die des erweiterten Orchesters nicht bedürfen, in ihrer alten Form wieder hergestellt werden können.

Mannheim. Zum Dirigenten der Mannheimer Liedertafel wurde Musikdirektor Edgar Hansen (Heilbronn), der sich auch als Komponist bekannt gemacht hat, gewählt.

München. Das Münchener Gemeindekollegium hat zum zweitenmal den Beschluss des Magisrats, dem Münchener Konzertverein zunächst auf ein Jahr einen Zuschuss von 70000 M. zu gewähren mit 33 gegen 24 Stimmen abgelehnt und damit ein weiteres Bestehen des Vereins unmöglich gemacht. Das Kollegium ging von der Tatsache aus, dass der Konzertverein mit einem jährlichen Defizit von 200000 M. arbeitet und dass es die Pflicht der Stadt München wäre, den Verein dauernd zu erhalten, wenn erst einmal mit Zuschüssen begonnen wäre. Die erhofften neuen Einnahmequellen des Vereins: Gewinnung neuer Mitglieder, Einsparung an den laufenden Ausgaben und das Engagement nach Kissingen würden nicht ausreichen, die schlechte Geschäftslage von Grund auf zu bessern. Mit diesem endgültigen Entschluss des Gemeindekollegiums ist das Schicksal des Münchener Konzertvereins besiegelt und es wird vom 1. September an der Fall eintreten, dass in einer der grössten deutschen Kunststädte keine regelmässigen Sinfoniekonzerte stattfinden können, weil ausser dem Hoforchester, das fast ausschliesslich der Oper zur Verfügung stehen muss, kein geeignetes Orchester vorhanden ist.

Papenburg. Der Gesangverein Papenburg brachte in seinem letzten Konzert unter Musikdirektor J. Kriegers

Leitung Händels „Messias" zur Aufführung; Solisten waren: Frl. Valnor (Cöln), Frau Oppermann (Dresden), Herr Seibt (Chemnitz) und Herr Everts (Cöln).

Prag. Anfangs Oktober wird in Prag ein neuer Konzertsaal mit dem Namen Mozarteum eröffnet. Der Saal (mit 400 Sitzplätzen) befindet sich in dem neuen Musikhause des Musikverlegers M. Urbánek. Als Muster diente dem Unternehmer der Bösendorfer-Saal in Wien.

Wien. Hier starb im Alter von 72 Jahren der Komponist Siegismund Bachrich. In Ungarn geboren, zog Bachrich im Jahre 1866 nach Paris., wo er sich als Dirigent und Journalist betätigte. Später kehrte er nach Wien zurück und trat ins Hellmersbergersche Quartett ein. Als Komponist machte er sich besonders durch seine Kammermusikstücke einen Namen. Ausserdem hat er Lieder und komische Opern („Heini von Steier") geschrieben. Bachrich war bis Anfang 1899 Professor am Wiener Konservatorium und Solobratschist des Wiener Philharmonischen Orchesters.

— Franz Schreker arbeitet an der Komposition einer neuen 3aktigen Oper „Die Gezeichneten", deren Buch ebenfalls von ihm herrührt. Inzwischen macht sein erstes Werk „Der ferne Klang" seinen Weg über die hervorragendsten Bühnen Deutschlands und des Auslandes. In der ersten Hälfte der kommenden Saison wird der „Ferne Klang" am Hoftheater in München, an den Stadttheatern in Hamburg, Breslau, Magdeburg und Prag zur Aufführung gebracht werden. In Frankfurt a. M. und Leipzig bleibt diese Oper auch im kommenden Jahre im Spielplan.

Zur Harmonielehre

Zu meiner Besprechung über die „Bildliche Darstellung der Harmonielehre" von Adolf Specht in Heft 27 habe ich noch folgendes zu bemerken: Ich wandte dort gegen Ende der Besprechung ein, dass die Aufgabe insofern noch nicht vollständig gelöst erscheine, als der Benutzer genötigt sei, bei Tonarten, die mehr als fünf Vorzeichen besitzen, bestimmte Töne enharmonisch umzudenken. Diesen Einwand, der an der Hand eines handschriftlichen Exemplars gemacht wurde, hat nun der Verfasser auf meine Besprechung hin in den im Buchhandel erscheinenden Exemplaren dadurch behoben, dass er die Rückseite der mit der chromatischen Tonleiter versehenen Papierstreifen mit einer weiteren chromatischen Tonleiter versah, die für die Tonarten mit mehr als fünf Vorzeichen eingerichtet ist.

Dr. Max Unger

Neue Orgelmusik

Eine ganze Anzahl der Bachschen Instrumentalwerke setzt der Ausführung auf unseren heutigen Klavierinstrumenten einen erheblichen Widerstand entgegen, da sie vom Komponisten im Hinblick auf die zu seiner Zeit vorhandenen zwei Manuale und das Pedal erfunden worden sind und sich nur gewaltsam unserer gegenwärtigen Klaviertechnik fügen. Der Gedanke, einige davon auf die Orgel zu übertragen, liegt darum sehr nahe. Aus stilistischen Gründen wird man wenig dagegen einwenden können, vorausgesetzt, dass man sich bei solchen Versuchen auf die Stücke beschränkt, die im strengen Stil geschrieben sind. Franz Ewald Thiele hat bei Steingräber-Leipzig eine umfangreiche Sammlung solcher Orgelbearbeitungen unter dem Titel „Triostudien" erscheinen lassen, und damit den Organisten einen grossen Dienst erwiesen. Die 60 Stücke, die die 4 Bände (je 2.50 M.) füllen, stammen aus den verschiedensten Werken Bachs. Sie sind ausnahmslos in Trioform, also in drei obligaten Stimmen in gesonderten Systemen, gebracht. Den Hauptanteil stellen die dreistimmigen Inventionen, die Goldberg-Variationen, Gamben- und Flötensonaten und das wohltemperierte Klavier. Da sie nirgends über einen mittleren Schwierigkeitsgrad hinausgehen und durchweg im modernen Sinne phrasiert sind, da ferner Fingersatz- und Pedalbezeichnungen die Ausführung erleichtern und die Verzierungen in Fussnoten ausgeschrieben sind, stellen die Stücke ein ganz vortreffliches Unterrichtsmaterial dar, das sich besonders für die Zwecke des Prima-Vistaspiels und der Transpositionsübungen eignen dürfte.

Sigfrid Karg-Elerts Ruf als Orgelkomponist ist bereits seit einigen Jahren gefestigt. Seine beiden Sammlungen Opus 85

und 86 aber stellen ihn mit an die erste Stelle unter den zeitgenössischen Orgelmeistern. (Opus 85 Nr. 1: Kanzone und Tokkata 2.40 M.; Nr. 2: Fantasie, Kanzone, Passacaglia und Fuge 3 M.; Nr. 3: Fuge, Kanzone und Epilog mit vier obligaten Frauenstimmen und Solovioline 1.80 M. — Opus 86: Zehn charakteristische Tonstücke. 2 Hefte je 3 M. Sämtliches im Verlag Leuckart-Leipzig). Die Sachen sind meist sehr schwer und teilweise nur von wirklichen Virtuosen so überlegen zu bewältigen, wie es der Charakter dieser Musik erfordert, auch bedürfen sie in der Mehrzahl einer grossen Orgel mit alle dem, was wir der Orgelbaukunst der letzten Zeit verdanken, denn die Farbe in allen Nüancen spielt bei Karg-Elert eine grosse Rolle. Wenn ich das Beste aus all dem Guten heraussuchen sollte, so würde ich auf die Fantasie und die wundervoll aufgebaute Passacaglia (Heft 2 Opus 86) zukommen. Andere werden vielleicht anders entscheiden. Eins ist allen diesen Orgelstücken eigen: eine gewisse Grosszügigkeit. Die lässt sich nicht in die Musik hineinarbeiten. Man hat sie oder man hat sie nicht. Und Karg-Elert hat sie in den vorliegenden Heften in hohem Masse. Das lässt sich von Alfred Glaus nicht sagen, wenn man seine drei Choralvorspiele daraufhin ansieht (Leuckart 1.80 M.). Was hier am stärksten ins Auge springt, ist die sorgfältige, schulgerechte Arbeit. Dafür sind sie wesentlich leichter ausführbar und im Gottesdienste bequem zu verwerten. Etwa in der Richtung der Rheinbergerschen Sonaten bewegt sich das Orgelkonzert in Fmoll von Maximilian Heidrich (Leuckart, Partitur 10 M., Orgelstimme 3 M.). Auch Satzweise und Harmonik gehen nicht über sie hinaus. Da namentlich in kleinen Städten immer noch das Bedürfnis vorhanden ist nach einer nicht allzuschwer verständlichen Orgelmusik konzertierenden Charakters, die in ihren technischen Ansprüchen nicht über das Können eines leidlich gut beschlagenen Organisten hinausgeht, wird das Konzert wahrscheinlich ebenso oft begehrt werden wie Martin Graberts Variationen und Fuge in Emoll (Leuckart 2.50 M.). Zu dem Obertitel „Kompositionen moderner Meister" allerdings kommen sowohl die Variationen wie die Fuge, ohne dass sie viel dafür können. Die Arbeit ist sehr klar, die harmonische Struktur gleichfalls, auch der Satz ist gut orgelmässig, nur gerade „modern" ist sie nicht. Rheinberger war, wenn man nur das vorliegende Werk in Rücksicht zieht, ein harmonischer Krösus gegen Grabert. Weit eher lässt man die Bezeichnung „modern" für Karl Hoyers Passacaglia und Doppelfuge in Fmoll gelten (Leuckart 2.50 M.). Die erstere ist ein dankbares Konzertstück, während die Fuge recht geschickt registriert sein will, wenn die rhythmische Gleichförmigkeit nicht der Wirkung hinderlich sein soll. Es müssen hier die rein dynamischen Steigerungen die inneren musikalischen ersetzen. Die Choral-Kantate: „Straf mich nicht in deinem Zorn" (Orgelpartitur 2 M.) und die Weihnachtsmusik „Heilge Nacht" (Orgelpartitur 1.50 M., Leuckart) von Fritz Lubrich junior klingen recht hübsch und sind auch leicht ausführbar. Auch der Fantasie und Fuge in Cismoll (Leuckart 2 M.) von Johannes Kobelt ist viel Klangreiz eigen. In M. J. Erbs Meditation endlich für Orgel und Cello (Coppenrath, Regensburg, 1.50 M.) bietet sich Cellisten ein dankbares Solostück mit ausdrucksvoller Begleitung.

Artur Liebscher



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Das Büro befindet sich bis 25. September ds. Js. Bad Wildungen, Villa Augusta.

Ausservertragliche Arbeiten des Kapellmeisters

An kleinen und mittleren Theatern wird es fast täglich vorkommen, dass bei den aufzuführenden Werken irgendwelche mehr oder weniger eingreifende Änderungen vorgenommen werden müssen, um sie den jeweiligen Verhältnissen, der Leistungsfähigkeit und Leistungsmöglichkeit der betreffenden Bühne anzupassen. Bald wird es sich darum handeln bei einer nicht vollständig besetzten Kapelle die fehlenden Orchesterstimmen auf andere Instrumente zu übertragen oder mit Rücksicht auf einen oder den anderen Solisten eine oder die andere Nummer eines Werkes höher oder tiefer zu transponieren; bald wünscht ein Solist durch eine wirkungsvolle Gesangseinlage seine Rolle dankbarer zu gestalten, bald wünscht der Direktor irgend eine matte Szene durch eine Tanzeinlage zu beleben; vielleicht besitzt nun aber in einem solchen Fall der Solist oder der Ballettmeister zwar die betreffenden Noten als Klavierauszug, nicht aber die Partitur, oder er besitzt nur die Partitur, nicht aber die entsprechenden Orchesterstimmen — und was dergleichen Fälle aus dem täglichen Leben noch sind. Wer ist's nun, der allen diesen verschiedenartigen Wünschen und Ansprüchen nachkommen und gerecht werden muss: der Kapellmeister! Zu der an sich schon fast unverantwortlich grossen Last, die dem Kapellmeister von kleinen Bühnen schon aufgeladen ist, kommen nun also noch eine ganze Reihe weiterer Aufgaben, die seine Zeit und Arbeitskraft in Anspruch nehmen wollen. Wie hat sich nun der Kapellmeister dazu zu verhalten, vorausgesetzt natürlich dass er sich nicht etwa ausdrücklich zur Übernahme derartiger Arbeiten vertraglich verpflichtet hat?

Es ist nicht leicht ganz im allgemeinen eine scharfe Grenze zu ziehen, wo die vertragliche, ohne besonderes Entgelt zu leistende Tätigkeit des Kapellmeisters aufhört und die ausservertragliche Leistung beginnt, für die eine finanzielle Entschädigung verlangt werden kann und muss. Doch lässt sich in dieser Frage ein Grundsatz ungefähr dahin gehend aufstellen, dass der Kapellmeister nur zu jenen Arbeiten verpflichtet ist, die innerhalb der jeweiligen Partitur selbst liegen, um deren Anforderungen mit der Leistungsfähigkeit der betreffenden Bühne in Einklang zu bringen. Hierzu gehört z. B. Einrichten der Partitur, das Einziehen und Übertragen der einzelnen Orchesterstimmen von dem einen auf ein anderes Instrument und ähnliche Arbeiten, die ein gewisses musikalisches Können erfordern, Arbeiten, die auch bisher der üblichen Gewohnheit folgend wohl stets von dem Kapellmeister unentgeltlich, weil zum Teil wenigstens auch in seinem eigenen Interesse liegend, ausgeführt wurden. Dagegen können ausserhalb der Partitur liegende Arbeiten, eine Instrumentation von Einlagen, Transponieren und Ausschreiben von Orchesterstimmen und andere, wie die letztgenannten mehr handwerksmässig-technische Arbeiten ohne besondere materielle Entschädigung von dem Kapellmeister nicht verlangt werden.

Einer besonderen Gewährung bedarf wohl im Anschluss daran die Frage, ob und inwieweit das Klavierspiel bei Aufführungen und sonstigen Veranstaltungen zu den vertraglichen oder ausservertraglichen Leistungen des Kapellmeisters gehört. Der § 1 des Bühnenvereins-Vertrags gibt einerseits der Theaterleitung das Recht ganz nach ihrem Ermessen über die künstlerische Tätigkeit eines Mitglieds zu verfügen und schränkt dies Recht nur durch den Zusatz ein „jedoch nur innerhalb der Kunstgattung, für die sich das Mitglied engagiert hat"; andererseits darf das Mitglied Aufgaben ablehnen, „die ausserhalb seiner Kunstgattung" liegen. Nun hat vor einiger Zeit das Reichsgericht über die Frage, ob von dem Kapellmeister verlangt werden kann bei ungenügender Besetzung des Orchesters die fehlende Stimme durch sein Klavierspiel zu ersetzen, dahin entschieden, „dass ein Kapellmeister zum Dirigieren und nicht zum Klavierspielen verpflichtet ist". Er hat somit das Recht einen solchen Auftrag abzulehnen oder eine besondere Entschädigung dafür zu verlangen. Ist also durch das Reichsgericht als Kunstgattung des Kapellmeisters das Dirigieren und nicht auch das Klavierspielen bezeichnet worden, so ist er auch zur Übernahme der Klavierbegleitung bei Konzerten, bunten Abenden und ähnlichen Veranstaltungen nicht verpflichtet und kann dafür ein ausservertragliches Entgelt beanspruchen. Eine Ausnahme davon bildet das Klavierspiel als Bühnenmusik, wenn es vom Komponisten ausdrücklich vorgeschrieben, nicht etwa ein billiger Notbehelf ist; im gedachten Fall ist das Klavierspiel wohl den Verpflichtungen des 2. oder 3. Kapellmeisters zuzuzählen, doch wohlgemerkt nur im Bereich der Oper und Operette, also jener Kunstgattung, der die Tätigkeit des Kapellmeisters angehört, nicht im Bereich des Lustspiels und Schauspiels, mit denen die Kunstgattung des Kapellmeisters nichts zu tun hat.

Bei den zahlreichen Meinungsverschiedenheiten und Streitigkeiten über diese Fragen sei noch besonders auf die Bestimmung des Bühnenvereins-Vertrags hingewiesen, dass ein Mitglied, also auch der Kapellmeister, in strittigen Fällen verpflichtet ist die in Frage stehende Aufgabe zu übernehmen, bis ein rechtskräftiger Spruch darüber vorliegt.

Im allgemeinen scheint diese ganze Frage in ihrem vollen Umfang noch nicht genügend erörtert und geklärt, vielleicht regen diese Zeilen zu einem Meinungsaustausch und damit zugleich auch zur Schaffung eines festen Bodens in dieser gewiss nicht unwichtigen Angelegenheit an.

Der Vorsitzende:
Ferd. Meister

Die nächste Nr. erscheint als Doppelnummer am 7. Aug.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 4. Aug. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester= und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 32/33

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich=Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech=Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 7. Aug. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch= und Musikalienhandlungen des In= u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Richard Wagner
und das allgemeine Männergesangsfest zu Dresden

Wagners Gedankengänge sind frühzeitig von manchen seiner deutschen Zeitgenossen vertreten und in bewusster Weise formuliert worden. Man darf freilich nicht vergessen, dass Wagners Ideen zum Teil auf Strömungen zurückgingen, die zu Ende der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schon deutlich vorhanden waren.

Vor uns liegt eine kleine Schrift „Über den deutschen Männergesang", 1844 in Dresden erschienen, herausgegeben von L. M. Löwe, damals Schreibmeister der Dresdener Liedertafel, die im Jahre 1839 gegründet worden war. Diese Schrift sollte eine Erinnerung an das allgemeine Männergesangsfest zu Dresden in den Jahren 1842 und 1843 sein.

Löwe wollte ursprünglich eine Schilderung dieser Festlichkeiten geben. Er liess diesen Plan fallen, entschloss sich aber zur Herausgabe dieser Schrift, als ihm der Dichter Ludwig Hermann Wolfram eine kleine Arbeit überschickte: „Der deutsche Männergesang und seine Bedeutung für die Gegenwart". Sie wies dasselbe Pseudonym „F. Marlow" auf, das dieser Dichter auch bereits bei seinem „Faust" und „Gutenberg" verwendet hatte. Löwe fügte geschichtliche Andeutungen über den Männergesang bei, ferner eine kleine Abhandlung über „Lied und Komposition, Dichtung und Sänger", sowie ein Verzeichnis der bis zum Jahre 1844 erschienenen „Kompositionen für Männergesang".

Wagner hatte für das allgemeine Männergesangsfest 1843 eine eigene Komposition „Das Liebesmahl der Apostel" verfasst, wie er selbst in seiner Autobiographie berichtet.

Wir wollen zunächst einige Worte der Tätigkeit Wagners bei der Dresdener Liedertafel widmen. Er befindet sich am 23. Januar 1840 mit seiner Frau unter den Ehrengästen der Liedertafel. Damals machte eine Parodie der „Nächtlichen Heerschau" grossen Eindruck auf die Anwesenden, die mit den Worten schloss:

„Das Wort geht in die Runde,
Es tönt von Ort zu Ort,
Wagner heisst die Parole,
Er lebe fort und fort".

Einige Tage darauf wendete sich Löwe an Wagner mit der Bitte, an die Spitze des Vereines zu treten, wozu sich der Meister in liebenswürdigster Weise bereit erklärte. Am 18. März schenkte Wagner der Liedertafel das für sie arrangierte Matrosenlied aus seinem „Fliegenden Holländer" in Partitur nebst vierzig Stimmen. Dann begannen die Vorbereitungen für das allgemeine Männergesangsfest. Wagner selbst äussert sich in seiner Autobiographie etwas abfällig über die Dresdener Liedertafel und lässt nichts von den Liebenswürdigkeiten verlauten, die er ihr gegenüber an den Tag gelegt hat. Es ist gar nicht so ausgeschlossen, dass der junge Komponist sich seinerzeit durch das Verhalten der Dresdener Liedertafel geschmeichelt gefühlt hat und dass ihm erst in späteren Tagen, als er bereits mit Ehren überhäuft war, seine Tätigkeit bei diesen „jungen Kaufleuten und Beamten, die zu jeder Art geselliger Unterhaltung mehr Lust hatten als zur Musik" weniger erfreulich erschienen ist. Löwe, der Mühe hatte seine Leute zusammenzuhalten und sich Wagners als willkommener Stütze seiner Autorität bediente, hatte den Plan gefasst, die Übersiedlung der Asche Karl Maria Webers aus London nach Dresden zu bewerkstelligen, ein Unternehmen, das er mit aller Energie verfolgte und an dem sich auch Wagner lebhaft beteiligte.

Wie Wagner selbst erzählt, wurde bereits im Jahre 1841 von der Liedertafel ein Männergesangsfest veranstaltet, um Geld für die Überführung der Weberschen Überreste und für die Errichtung eines Weber-Denkmales zu gewinnen; der Erfolg war verhältnismässig nicht unbedeutend. Dem Konzert wohnte auch der König bei, der später, wie Wagner behauptet, der Überführung der Gebeine Webers ablehnend gegenüberstand. Aus Berlin kamen zweitausend Taler von einer Benefizvorstellung der Euryanthe. Wagner stellte Motive aus der Euryanthe für Blasinstrumente zusammen und am 15. Dezember fand die feierliche Beerdigung der irdischen Überreste Karl Maria von Webers statt. Hiebei wurden unter Wagners Direktion drei von ihm komponierte Gesänge: 1. Bei dem Empfang („Sei gegrüsst an deines Ruhmes Wiege"), 2. vor der Bestattung („Im Vaterland der Liebe weilt dein Geist bei sel'ger Engel Schar"), 3. am Schluss der Bestattung („Hebt an den Sang, ihr Zeugen dieser Stunde, die uns so ernst, so feierlich erregt") vorgetragen.

Im Januar 1843 wurde das von Ritschl ausgeführte Monument des Königs Friedrich August im Dresdener Zwinger enthüllt. Bei dieser Gelegenheit steuerten Mendelssohn und Wagner Kompositionen bei, die beide von Wagner

dirigiert wurden. Wagners Gesang vor der Enthüllung („Der Tag erscheint") wurde unter Mithilfe der Liedertafel aufgeführt, welche dafür eine Silbermedaille erhielt, die zur Verherrlichung der feierlichen Enthüllung geprägt worden war. Vom Festkomitee erhielt Wagner ein Geschenk „eine dem Werte meines Männergesangstückes vermutlich entsprechende, goldene Tabatiere, auf welcher sich zu meiner Überraschung ein Jagdstück so unvorsichtig graviert fand, dass an mehreren Stellen das Metall davon durchbrochen war".

Löwe hat nun in seinen oben erwähnten geschichtlichen Bemerkungen zu Wolframs Arbeit auf die Männerchöre Richard Wagners im fliegenden Holländer und Rienzi hingewiesen, die beide kurz vorher in Dresden zur Aufführung gelangt waren, ebenso auf das für das Dresdener Männergesangsfest gedichtete Liebesmahl der Apostel, wobei er besonders hervorhob, dass früher der Männergesangverein aus Männern bestanden habe, die ihre Lieder selbst dichteten und komponierten.

F. Marlows anschliessende kleine Arbeit fällt besonders durch eine Reihe von Ideengängen auf, die uns noch heute ganz modern anmuten. Wir finden hier einerseits den Hinweis auf den innigen Zusammenhang zwischen Text und Komposition, andererseits die immer betonte Hervorhebung der Unzulässigkeit des Transponierens aus einer Tonart in die andere und vor allem des Transponierens gewöhnlicher Pianofortelieder in Chorgesänge. „Es haben sich Komponisten für Männergesang nicht geschämt, dieselben Lieder für eine schwindsüchtige Solostimme zum Gedicht ins Männerquartett geradezu zu übersetzen. Es ist dies eine unbeschreibliche Roheit des Komponierens." Der Verfasser beklagt es, dass dem Text gar kein Recht geschieht, da die Musik von Haus aus fertig sei und man ebenso komponieren könnte „in allen Wipfeln ist Ruh" oder den „Speisezettel". „Ich gestehe nach meiner innigsten Überzeugung, dass ich von Komponisten gar nichts halte, denen der Text gleichgültig ist. Die Neuzeit scheidet sich dadurch streng von früher, dass das Wort eine allgemeine Kraft und Bedeutung errungen hat und weiter zu erringen strebt. Soll es nicht eine wahrhaft innige Ehe zwischen Ton und Wort geben können, ja müssen?" Das Ideal sieht Wolfram in einer Dreieinigkeit des Dichters, des Komponisten und der Sänger. Auch Löwe betont zu Beginn seiner Schlussbemerkungen die Wichtigkeit, dass der Komponist die Angemessenheit und Bedeutsamkeit des Textes beachten muss. Er hebt insbesondere hervor, dass Dichtungen die in den einzelnen Strophen entgegengesetzte Gefühle schildern, nicht gleichartig komponiert werden dürfen. Seiner Ansicht nach müsste das Lied einheitlich sein, denn wenn der Komponist für einige Verse eine andere Musik dichtet, so entsteht eigentlich eine Mehrheit von Liedern. Es finden sich hier, wie wir sehen, Gedanken ausgesprochen, wie sie erst später von Wagner ausführlich publiziert wurden; allerdings treffen wir schon in den Schriften Wagners vor 1843 manche Andeutungen in dieser Richtung, aber man darf wohl behaupten, dass sie an Klarheit und Deutlichkeit hinter den Wolframschen Ausführungen zurückstehen.

Auf dem Dresdener Männergesangsfest wirkte Wagner bereits in einem Kreise von Menschen, denen die Ideengänge des Meisters wohl vertraut waren, sei es dass sie diese rasch erfasst und weiter ausgestaltet oder unabhängig von Wagner bei sich entwickelt hatten.

O. Ohn

Aufruf der Gluck-Gemeinde

Wie wir schon mitgeteilt haben, wird eben jetzt eine Gluck-Gemeinde gegründet. Die neue Vereinigung unter dem Namen Glucks kann wohl neben der älteren Gluck-Gesellschaft Lebensrecht beanspruchen, nachdem diese durch den Antrag ihres jetzigen Vorstandes auf Auflösung der Gesellschaft, wie auch durch die Erklärung, die Werke Glucks nicht herausgeben zu wollen, ihre ursprünglichen, ihr von Dr. Arend gewiesenen Ziele aufgegeben hat. Die neue Vereinigung betont schon durch ihren Namen das Überwiegen künstlerischen Wirkens und Strebens. Vor allem wird es, um die Entwicklung des grossen Meisters verfolgen und ihn ganz verstehen zu können, nötig sein, die Werke Glucks herauszugeben, womit sofort begonnen werden soll. Der Zweck der Gluck-Gemeinde ergibt sich aus § 1 der Satzung: „Der den Namen Gluck-Gemeinde tragende Verein hat den Zweck, allmählich die sämtlichen musikalischen und literarischen Werke Glucks im Druck herauszugeben, stilreine Gluck-Aufführungen anzuregen und zu veranstalten und literarisch das Verständnis und die Liebe für die Art und die Bedeutung des grossen Tragikers zu wecken und zu fördern, durch alles dies aber ein Mittelpunkt zu sein für alle künstlerischen und wissenschaftlichen, bisher nicht zur Einheit zusammengefassten Bestrebungen auf diesen Gebieten und für jede Beschäftigung mit der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit Glucks. Der Verein hat seinen Sitz in Dresden." Aus dem übrigen Inhalte der Satzung sei hervorgehoben, dass der jährliche Mitgliederbeitrag 10 M. beträgt. Dafür erhalten die Mitglieder die Veröffentlichungen kostenlos. Vorsitzender des Vereins ist Dr. Max Arend in Dresden. Die Satzung kann nur durch einstimmigen Beschluss der Mitgliederversammlung abgeändert werden, so dass eine Verrückung in den Zielen und der Leitung der Vereinigung unterbunden ist.

Über die künstlerische, ja die Kulturnotwendigkeit der Gluck-Gemeinde wäre kein Wort zu verlieren, wenn Gluck nicht auch den meisten von denen, die ihn ein wenig kennen, nämlich aus den Irrtümern der Musikgeschichte und von einer selten stilreinen und künstlerisch vollendeten Orpheus-Aufführung her, in Wahrheit völlig unbekannt wäre. Die Musikgeschichte erzählt uns vom Streit der Gluckisten und Piccinisten. Der interessiert uns nicht mehr. Was wir aber, nachdem Glucks mächtige Künstlerpersönlichkeit, ein halbes Jahrzehnt von Paris aus die Kunstwelt beherrschend, es für eine kurze Spanne Zeit durchzusetzen und seinen Zeitgenossen einigermassen klarzumachen vermocht hatte, heute wiederum erst nach der gleichartigen Schulung unserer Zeit durch Bayreuth zu verstehen anfangen, das sind die Dinge, die dieser erhabenen Kunst Gegenwarts- und Ewigkeitswerte verschaffen: Der klassische Stil der Musiktragödie und auch der musikalischen Komödie, die spezifisch Gluckschen Eigentümlichkeiten: der intuitive, leidenschaftliche, in jede Falte des menschlichen Herzens dringende Blick dieses Künstlers, sein wildes tragisches Sehertum, seine unumschränkte Meisterschaft in jedem Stil und sein abgeklärtes Stilgefühl, die Vornehmheit, die Reinheit und der Adel seiner Kunst, ihr Freisein von allem, was nicht ihren höchsten Zielen dient; und dann, um auch die Einzelheiten zu erwähnen: die wundervolle, ihre natürliche Herrschaft über das Orchester behauptende Behandlung der menschlichen Gesangsstimme, entspringend einerseits aus der reichsten italienischen Gesangskunst, anderseits aus dem tiefsten und wahrsten Gefühl für das Dramatische und Menschliche die unvergleichlich geniale Orchesterinstrumentierung voll von intuitiven Blitzen, und im Hintergrunde vor allem: der reine, harmonische, grosse Mensch, ein prachtvoller urdeutscher Charakter von Einfachheit, Freiheit und Stolz.

Solche Kunst darf nicht verloren gehen. Denn sie ist schlechterdings durch gar nichts zu ersetzen. Und seit langem ist dieser Gluck fast unbekannt. Man liest in der Musikgeschichte etwas vom „Reformator der Oper". Nur in wenigen, wie z. B. dem feurigen Berlioz, der edlen Fanny Pelletan, lebte und flammte diese grosse und echte Kunst. Wie hätte auch ohne weiteres die Tagesbühne Zeit und Kraft für eine so fremdartige, dem Alltäglichen so entrückte und so anspruchsvolle, dazu in ihren Mitteln uns fremdgewordene und nur mit vollendeter Beherrschung des Stils noch voll verständlich zu machende Kunst finden

sollen! Das stolze Wort des Horaz: Odi profanum volgus et arceo, die Verurteilung jeden modischen Musikmachens, klingt mit nicht zu überbietender Deutlichkeit aus den reinen, herben, einfachen und erhabenen Tönen des Meisters, die sich freilich nur dem voll erschliessen, der ihnen nach langer Vorbereitung sein ganzes Herz öffnet.

Das gilt es verständlich zu machen. Und das kann und soll nicht etwa nur durch die Mittel der Musikphilologie verständlich gemacht werden. Die Wissenschaft erzeugt vielleicht Klarheit, aber keine Begeisterung. Auf dem Wege der künstlerischen Anregung soll Begeisterung aus dem Stein geschlagen werden. Wir haben Ursache, beschämt zu sein — dicht vor 1914, wo sich der Geburtstag des Grossmeisters zum 200. Male jährt. Möge es der Gluck-Gemeinde vergönnt sein, hier auf dem Plane zu erscheinen und für eine würdige Feier dieses Jahres zu wirken!

Zur Lösung ihrer weiten Aufgaben bedarf die Gluck-Gemeinde nicht unbedeutender Geldmittel, die durch Mitgliederbeiträge und Stiftungen aufgebracht werden sollen. Mögen unsere Musiker und alle, denen es um Höhenkunst ernst ist, eingedenk sein, dass gerade Gluck wie kein anderer vernachlässigt worden ist. Möge die hoch aufgelaufene Dankesschuld, die wir alle Gluck gegenüber haben, recht viele anregen, sie an ihrem Teil abzutragen, indem sie künstlerische Kraft und Geld in den Dienst der Gemeinde stellen und ihre Mitgliedschaft erwerben. Der Jahresbeitrag ist mit 10 M. absichtlich niedrig bemessen. Ausserdem aber sind Stiftungen und Spenden in jeder Höhe der jungen Gemeinde zur Erfüllung ihrer Aufgabe hochwillkommen.

Anmeldungen zur Mitgliedschaft und Geldsendungen werden erbeten an die Kunstwartleitung oder den Vorsitzenden Dr. Max Arend in Dresden.

Rundschau

Oper

Braunschweig Eine ereignisreiche, aufregende Spielzeit liegt hinter uns. Der Schluss vergoldete wie leuchtendes Abendrot einen gewitterschwülen Tag. Die glänzend verlaufene Wagnerfeier ohne Intendanten und Heldentenor steht vielleicht in ganz Deutschland einzig da. Durch das Gastspiel von John Forsell (Stockholm) wurde sie mit „Don Juan" vielversprechend eingeleitet. Hofkapellmeister Hagel liess die Sekkorezitative statt wie bisher durch das Streichquartett auf dem Cembalo (Werner v. Bülow) begleiten und erzielte mit der Neuerung guten Erfolg. Der Titelheld stellte mit dem italienischen Texte die Partitur in Schatten, die gesamte Wiedergabe kam aber auch hierdurch dem Original wesentlich näher. „Der fliegende Holländer" gab dem Gast weniger Gelegenheit zur Entfaltung seiner gesanglichen und schauspielerischen Vorzüge. Georg Becker (Darmstadt) hatte sich seinerzeit als Siegmund („Walküre") günstig hier eingeführt, als Tannhäuser jedoch „versungen und vertan", er wird also nicht wieder eingeladen. Einen besseren Eindruck machte Fritz Stein (Bern) in „Lohengrin", der als Bewerber um die hiesige Stelle zur engern Wahl stand, aber unverrichteter Sache wieder abreiste. Am 100jährigen Geburtstage Wagners fand die Übergabe der von den Frauen des Herzogtums gestifteten und von Frau Professor von Bary (München) ausgeführten Büste des Meisters vor geladenem Publikum im Foyer statt. Frau Schulrat Wernicke feierte in gedankenreicher Rede des Opernreformators Verdienste um die Frauen und begründete deren Verpflichtung zur Dankbarkeit. Der frühere Intendant Freiherr v. Wangenheim übernahm das Geschenk im Namen des Herzog-Regenten. Das folgende Konzert, Ouvertüren zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck-Wagner, zum „Freischütz", das „Meistersinger"-Vorspiel und Bruchstücke aus „Parsifal", spielte sich vor leerem Hause ab: „Merkwürd'ger Fall" sagt Konr. Nachtigall. „Die Meistersinger" brachten zwei Gäste: L. Hafgren-Waag, die Frau unseres Oberregisseurs, und W. Kirchhoff (Berlin), der aber erst im dritten Akte warm wurde. Acht Tage später am Sonntagnachmittag erfüllte sich Wagners Wunsch: Das Volk erhielt das Werk für geringes Entgelt. Eine ähnliche Begeisterung diesseits und jenseits der Rampe erlebte ich nur in Halberstadt vor drei Jahren, als der Geh. Sanitätsrat Prof. Dr. Kehr die Oper ganz umsonst bot. Marg. Elb (Eva) und Rob. Hutt (Frankfurt a. M.) als Stolzing übertrafen ihre Vorgänger ganz bedeutend.

Nach den Festvorstellungen galt es, Abschied zu nehmen. Den Anfang machte der Intendant v. Frankenberg, der trotz mancher Verdienste, z. B. der Begünstigung neuer Werke, Einführung von Volks- und Fremdenvorstellungen, Verdoppelung der Konzerte der Hofkapelle und Aufnahme ins Hoftheater, stilvolle, glänzende Ausstattung usw., seinen Sturz selbst verschuldete. Die hochdramatische Gabr. Englerth verabschiedete sich als Isolde, um nach Wiesbaden zu gehn; ihr Partner Jaques Decker (Düsseldorf) feierte wahre Triumphe, so dass er sofort für 25 Gastspiele nach den Ferien verpflichtet wurde. Else Walter (komische Alte) und St. May (1. Soubrette) erschienen im „Glöckchen des Eremiten" zum letztenmal, am schwersten wurde dem Publikum die Trennung von der jugendlich dramatischen Sängerin Marg. Elb in „Madame Butterfly". Hier verurteilte das ausverkaufte Haus die Massnahmen des bisherigen Leiters am schärfsten und gab so der beliebten Künstlerin glänzende Genugtuung für manche erfahrene Unbill. Als Merkwürdigkeit verdient ein Doppeljubiläum verzeichnet zu werden, „Der Trompeter von Säkkingen" seligen Andenkens ging zum 100. Mal über die Bühne, und der seriöse Bass Herr B. Noeldechen sang zum ebensovielten Male den Freiherrn von Schönau.

Vor Torschluss erschienen die voriges Jahr entlassenen Tenöre als Gäste: W. Cronberger (Hamburg) als Canio („Bajazzo") und O. Hagen (Frankfurt a. M.) als Vasco de Gama („Afrikanerin"), Marg. Elb kehrt nach den Ferien zu einzelnen Vorstellungen ebenfalls zurück. Die Spielzeit schloss mit dem „Troubadour", in dem ein junger Braunschweiger Walter Bültemann (Görlitz) den Manrico mit grossem Erfolg sang. Die einstweilige Leitung des Oberregisseurs Dr. Waag verstand es vorzüglich, die Teilnahme bis zum letzten Tage wach zu halten; Freiherr v. Wangenheim übernimmt jetzt nach zweijähriger Ruhe „ein saures Amt", denn das wenig beneidenswerte Erbe verlangt einen tüchtigen Verwalter. Die Kasse ist leer, und für die geschiedenen Künstler fehlt vollwertiger Ersatz. Unser Heldentenor O. Lähnemann vervollkommnet seine gesangliche Schulung in Berlin und kehrt erst im Januar zurück, ob er dann den hiesigen Ansprüchen genügt, steht noch dahin; wir müssen uns ein weiteres Vierteljahr mit Gästen behelfen, die jedes neue Werk und einheitliche Zusammenspiel unmöglich machen. Für Gabr. Englerth tritt Frau Kruse-Tiburtius (Lübeck) ein, die Rollen von Marg. Elb übernimmt zum grössten Teil Alb. Nagel; die komische Alte und eine Soubrette fehlen. Die neue Spielzeit beginnt am 23. August mit der „Afrikanerin", in der wiederum ein Stadtkind Paul Hochheim (Breslau) den Vasco de Gama singt. Die Regelung der politischen Verhältnisse im Herbst zeitigt wahrscheinlich auch manch künstlerische Veränderungen.

Ernst Stier

Dortmund In der am 15. Mai abgeschlossenen Spielzeit fanden 134 Opern- und Operettenvorstellungen statt. Als Neuheiten erschienen Ariadne auf Naxos von Rich. Strauss, Die Barbarina von Otto Neitzel und Der Liebeskrug von Ewald Giehl. Zweimal wurde der „Ring" von R. Wagner gegeben. Neu einstudiert kamen Tristan und Isolde heraus, ferner Fidelio von Beethoven, Don Juan von Mozart, Elektra von R. Strauss und verschiedene Repertoireopern. Die letzten beiden Saisonwochen brachten noch „Fausts Verdammung" von H. Berlioz. Nicht ohne Einfluss auf die Ausgestaltung des Spielplanes blieb der Direktionswechsel. Der verdiente Leiter unserer Bühne und tüchtige Opernregisseur Alois Hofmann ist mit Schluss der Saison von seinem Amte zurückgetreten. Bereits vom 12. März an hat Hans Bollmann die Führung unseres Stadttheaters übernommen.

Fr.

Graz Am 1. Februar 1913 ist das Grazer Opernhaus (samt dem Schauspielhaus) in Konkurs geraten Gewiss darf man der Zeiten Drangsal, Kriegsfurcht und Teuerung als Ursache für den Zusammenbruch namhaft machen. Aber nicht als einzige und nicht als Hauptursache.

Es gab vielmehr eine epidemische Krankheit im Hause, von der Haupt und Glieder, Direktor und Sänger in gleichem Masse befallen waren, und diese Krankheit hiess: Anfängertum. Herr Julius Grevenberg, der die Grazer Bühnen vor Jahresfrist übernommen hatte, war als Bühnenleiter ein Anfänger. Und, sei es, dass er ein in ihm schlummerndes pädagogoisches Talent betätigen, sei es, dass er sich selbst keine Blössen geben wollte, er umgab sich mit Vorliebe nur mit Anfängern, und aus dem rühmlichst bekannten Grazer Opernhaus ward eine Theaterschule. Kein Wunder, dass das Publikum dieser Experimente endlich überdrüssig wurde. In einem Zeitraum von sechs Wochen wurde, um nur ein Beispiel anzuführen, dem Publikum eine einzige Oper als „Neueinstudierung" kredenzt. Dieses „neue" Werk hiess „Hoffmanns Erzählungen". Bald darauf kam der grosse Krach. . . . Die Stadtgemeinde sah sich gezwungen, das Theater sofort in Eigenregie zu übernehmen. Das war nur recht und billig. Weniger recht scheint uns, dass die Gemeinde, in dem Drange, auch fernerhin noch ein bischen Theater spielen zu dürfen, auch noch die ganze nächste Spielzeit die Bühnen selbst weiter „leiten" wird, da das bisherige Ergebnis dieser Leitung künstlerisch und finanziell kläglich genug war. Das einzig Richtige wäre gewesen, die Grazer Theater sofort auszuschreiben und sich für die nächste Spielzeit eines tüchtigen Fachmannes zu versichern. — Die erste und einzige Première unter dem neuen Regime war „Der Rosenkavalier" von Richard Strauss. Die Aufführung war lange genug vorbereitet worden und konnte sich auch hören lassen. Julius Grevenberg hatte für eine recht passende Inszenierung gesorgt und Oskar C. Posa war ein ausgezeichneter und wirklich feinfühlender musikalischer Leiter. Von den Darstellern ragte die ausgezeichnete Feldmarschallin der Fanny Pracher besonders hervor, recht tüchtig war Josef von Manovarda als Ochs von Lerchenau und Marie Moravetz als Oktavian. Das Werk erlebte zehn Aufführungen bei vollen Häusern. — Zu anderen Premièren hat man sich nicht aufgeschwungen, sondern versucht, durch Gastspiele das Interesse am Theater einigermassen zu heben. Fritz Feinhals, der Münchner Bariton, bot als Wotan („Die Walküre") und Hans Sachs („Die Meistersinger") stimmlich und darstellerisch überwältigende Leistungen. Alfred Piccaver, der lyrische Tenor der Wiener Hofoper, überraschte als Rudolf („Die Bohème") durch die feine echt italienische Gesangskultur seiner blühenden Stimme. Bianca Stagno, die Tochter der Gemma Bellincioni, tat in Graz den ersten bedeutungsvollen Schritt auf die Bretter und errang dank eines geradezu aussergewöhnlichen darstellerischen Talentes, demgegenüber die nicht unbedeutende stimmliche Begabung etwas zurücktritt, als Madame Butterfly, Mimi („Die Bohème"), Nedda („Pagliacci"), und Marion stürmischen Beifall. Sigrid Arnoldson triumphierte, wie immer, mit der erlesenen Technik ihrer nie alternden Blütenstimme als Traviata, Mignon und Manon. Leo Slezak, dessen eminente stimmliche Ausdruckskunst, die jede Regung des menschlichen Herzens in Tönen zu malen im Stande ist, hat als Manrico, Othello und Eleazar („Die Jüdin") den Beifallsjubel ausverkaufter Häuser entfesselt. — Von den zahlreichen Engagementsgastspielen für die kommende Spielzeit seien nur die erfolgreichen namhaft gemacht: Die jugendlich-dramatische Sängerin Rosine Fortelei siegte als Elsa („Lohengrin") und Leonore („Der Troubadour") durch eine sympathische, feingepflegte Stimme, die Koloratursängerin Paula Stein gefiel als Traviata durch grosse Stimmpracht, der Heldentenor Willy Tosta sang die beiden Siegfriede mit einer fülligen, echten Heldentenorstimme und der lyrische Bariton Willy Niering den Rigoletto mit einem wohlgepflegten, an italienische Schule gemahnenden Organ. Als gute Aquisition sind noch die Altistin Auguste Lenska (Fides) und die Spielaltistin Marie Zaic (Mignon) namhaft zu machen. — Das Gedächtnis an Richard Wagners 100. Geburtstag wurde durch die zyklische Aufführung seiner Werke im Mai und durch einen besonderen Festabend am Geburtstage selbst begangen. Dr. Otto Hödel

Hamburg Die diesjährige Sommersaison brachte im Schillertheater als erste schätzenswerte Neuheit die zweiaktige lyrische Oper „Der Klarinettenmacher" des in Hannover wirkenden Friedrich Weigmann (Text von Georg Richard Kruse). Der Hamburg-Altonaer Erstaufführung war in den künstlerischen Kreisen warmes Interesse entgegengebracht. Dichter und Komponist vereinen sich hier in sympathisch berührender Weise, doch erscheint die gemeinsame Arbeit, der eine Episode aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Grunde liegt, der Zeit, als in Nürnberg die Klarinette erfunden wurde, zu umfangreich und leidet daher bedenklich an Dehnungen. Es kommt noch hinzu, dass es der Handlung an dramatischen Höhepunkten gebricht. Das lyrische Element, das sich besonders in der Liebesszene des zweiten Aktes reich entfaltet, ist dagegen vorwiegend vertreten. Die Anregung zu dem Libretto empfing der Dichter aus den Legenden Marpurgs und anderen älteren Dichtungen.

Im Mittelpunkt der Handlung steht eine frei erfundene Liebesgeschichte, deren Träger Joh. Christoph Denner, der Erfinder der Klarinette (geb. 1655), und Maria Klara v. Neufville sind. Als unmotiviert herbeigezogene Nebenperson erscheint der historisch denkwürdige Organist an der St. Sebalduskirche, Johann Pachelbel (1653—1706), aus dessen wertvollen Orgelwerken manche von Weigmann bearbeitet und seiner Vertonung zu Grunde gelegt sind. Denner und Klara haben sich geliebt, als sie arm waren, dann hat Klara auf Drängen ihrer Eltern den älteren Herrn v. Neufville geheiratet. Jetzt ist sie reiche Witwe, während der Klarinettenmacher kaum zu leben hat und von seiner Haushälterin, der energischen Barbara, hart bedrängt wird, Geld zu schaffen. Klara bietet Denner Herz und Hand mit dem dazugehörigen Geldbeutel. Aber der stolze Klarinettenmacher lehnt ihre Hilfe ab. Nun legt sich Klara ins Bett und fingiert eine tödliche Krankheit, von der sie nicht wieder genesen wird. Barbara ruft ihren Hausherrn mit der Klarinette herbei, dass sie bei solchem himmlischen Flötengetön möcht entschwinden zu Gottes Höh'n. Der Notar ist bestellt; die Liebenden werden getraut, Klara springt aus dem Bett und wird gesund. Nun bittet sie ihn „Lass mich dein Klarinettchen sein". Denner, der nicht mit Frauenlist gerechnet, ist zunächst erbost, dass man ihn hintergangen, dann aber löst sich alles in Wohlgefallen auf und die Klarinette, die sich in einem längeren Rezitativ (ohne Begleitung) geäussert, bläst den Hochzeitstanz. Die Bezeichnung „Klarinette" empfängt das neu erfundene Instrument aus dem Namen Klara, eine gewagte, aber amüsante Herleitung.

Der Komponist huldigt in seiner vornehmen Tonsprache nicht den Anschauungen „Der Moderne". Seine Erfindungsgabe ist begrenzt, was noch umsomehr durch die allzugrosse Ausführlichkeit seiner Darstellung in die Erscheinung tritt. Am glücklichsten getroffen ist der zweite Akt, wohingegen der erste, nahezu zwei Stunden in Anspruch nehmende, unter zu grosser Länge leidet. Die Partie der Klara ist musikalisch mit besonderer Liebe behandelt. Dagegen hat das Erscheinen Pachelbels nichts mit dem Fortgang der Handlung zu tun. Tonkünstlerisch interessant sind die Bearbeitung der Pachelbelschen Motive, die sehr ausgedehnte Ouvertüre, ebenso das umfangreiche Vorspiel zum zweiten Akt. Das ganze Werk würde gewinnen, wenn sich der Komponist zu Streichungen, namentlich im ersten Akt, entschliessen könnte.

Die unter Weigmanns Leitung stehende Aufführung ist als vortrefflich zu bezeichnen. Für die drei Hauptpartien: Klara (Maria Lambert), Barbara (Marg. Schilling) und Denner (Hans Siegle) waren die Vertreter der Uraufführung in Bamberg gewonnen. Die drei als Sänger ausgezeichneten Kräfte, von denen namentlich die Damen auch darstellerisch auf der Höhe ihrer Aufgabe standen, gaben Ausgezeichnetes. Auch die übrigen Partien waren vortrefflich besetzt. Der Komponist, wie die Darsteller wurden verdientermassen reich durch Ovationen ausgezeichnet. Prof. Emil Krause

Konzerte

Linz a. D. VIII. Festkonzert der Bruckner-Stiftung. In einem wenigen bekannten Brief an den Linzer Domvikar Burgstaller schrieb Bruckner am 18. Mai 1885 aus Wien: „Obwohl mir nur meine Erholungsstunden für die Komposition zur Verfügung stehen, und auch die seit langem nicht!! so habe ich doch Wort gehalten und sende Euer Hochwürden unter Einem das neue „Ecce Sacerdos magnus". Das Te Deum wird, wie ich höre, gedruckt werden. Die Messe, dem hochsel. hochwürdigsten Bischofe gewidmet, gehört dem Dombau-Vereine." (Das Manuskript befindet sich im Archiv des M. E. Domes in Linz.) „Ich habe Änderungen vorgenommen, und dürfen die jetzt noch in die Stimmen eingetragen werden? Da ein neuer Bischof regiert? Die Messe ist Vocal mit Holz-

(ohne Flöten) und Blechharmoniebegleitung ohne Streichinstrumente — 1869 von mir einstudiert und dirigiert an dem herrlichsten meiner Lebenstage bei der Einweihung der Votivkapelle. (Des neuen Domes.) Bischof und Statthalter toastierten auf mich bei der bischöfl. Tafel." Die Uraufführung dieser Emoll-Messe fand am 29. September 1869 in Linz statt, zum zweiten Male erklang das Werk im alten Dom am 4. Oktober 1885 unter Musikdirektor Schreyer (jetzt Marienbad). Bruckner spielte die Orgel. Nun, nach 28jähriger Pause wurde die Messe wieder aufgelegt. Unter den drei grösseren Messen — Bruckner schrieb noch vier kleinere — begegnet man der in E moll am seltensten; die angehäuften Schwierigkeiten mögen die Ursache sein. Das Kyrie, fast durchwegs achtstimmiger a cappella-Chor, beginnt herb, zagend. Der Nachsatz ist in weiche Melodik getaucht. Dem „Christe eleïson", das zur ergreifenden Steigerung geführt wird, reiht sich nach dem Mittelsatz, als Abgesang, das Kyrie an. Hoffnungsfreudig klingt es wie ein stilles Gebet in Edur aus. Das Gloria beginnt mit einem kirchlichen Motiv. Voll empfindungstiefer Inspiration ist das „Gratias" und die Weiterführung zum aufleuchtenden „ob Deiner Herrlichkeit". Eine wundervolle Verschlingung der Stimmen tritt beim „Domine" ein. An Schubert erinnert der milde Hörnersatz, der von dem majestätischen „Filius patris" zu dem Wechselgesang der Frauen- und Männerstimmen beim „Qui tollis" überleitet. Im geheimnisvollen Pianissimo ertönt „Nimm auf unser Flehen". Das „Quoniam" setzt mit dem Anfangsthema ein und wird instrumental kontrapunktiert. Mit einer ausdruckskräftigen „Amen"-Fuge schliesst das Gloria. Unisono beginnt das Credo. Das Motiv, ein einfach gleitendes, lässt sich rezitativisch ausnützen. Haberl nannte es „die Musik gewordene Einfachheit". Durch intervallische Umbildungen und rhythmische Streckungen wird es dem Textinhalt jeweilig angepasst. Gleichsam in schmerzlicher Ruhe wird das Leiden und Sterben Christi erzählt: echter, ergreifender Bruckner. Von F eine harmonische Rückung nach Adur, bei der Wiederholung nach Asdur. Hingehaucht: „er litt und starb". Pochende Achtel im Holz, die Männerstimmen rufen: wieder auferstanden, der Frauenchor fällt ein, wie ein Freudenruf kündet es auch der leuchtende Trompetenschall. „Von des Reiches Herrlichkeit" jubiliert es in allen Kehlen. Kontrastierend sodann, die erschütternden Posaunenrufe des Weltgerichtes. Zuletzt ein zuversichtliches Singen „vom ewigen Leben" mit dem inbrünstigen „Amen". Im „Sanctus" (achtstimmig) ist, ebenso wie im „Agnus Dei", ein Satz-Wunderbau, wie nur wenige seit Bach geschrieben wurden: es wächst zu imposanter Steigerung an. Im Vordersatz singt der Chor polyphon, im Nachsatz akkordisch, während im Orchester das Hauptmotiv wuchtet. Von bestrickender Anmut und Innigkeit ist das „Benedictus". Das Horn singt ein aus halben Tönen gebildetes Motiv vor, Frauen- und Männerchor wechseln, vereinigen sich zu einem a cappella-Satz. Nun übernimmt die Oboe die melodische Führung. Die Singstimmen spinnen eine längere Kantilene aus, wozu das Holz figurativ kosend begleitet. Von besonderer harmonischer Schönheit sind die Takte, wo das Anfangsmotiv im Orchester als Fundament chromatisch auf- und absteigt. Der verträumten Ruhe folgt im „Hosianna" ein elementarer Jubel. Das Agnus Dei beginnt mit zwei Motiven (Singstimmen und Orchester); aber gleich beim „Miserere" tritt das Kyrie-Motiv auf. Das Sekunden-Intervall spielt eine charakteristische Rolle, es rankt sich stufenweise in den Einsätzen der Frauenstimmen empor (bis b^2), während Tenöre und Bässe Oktav- und Dezimensprünge bezwingen müssen. Die „Miserere"-Stellen stehen in bezug auf ergreifende Darstellung in der Messe-Literatur einzig in ihrer Art da. Es ist der höchstmögliche Gefühlsspannungsausdruck. Erwähnen möchte ich, dass in einem Takte einmal sämtliche Töne der Tonleiter gleichzeitig in den Singstimmen erklingen. Ungemein blendend wirken die dynamischen Kontraste. Interessant ist der Schluss des „Agnus": Das Orchester erhält die Melodie der Singstimmen aus dem „Kyrie", während der Chor in Gegenbewegung das dona nobis weiterführt. ... Die Messe übte tiefen Eindruck aus. Die vielen Schwierigkeiten bewältigte der Chor (gegen 300 Mitwirkende) mit staunenswerter Sicherheit, nur hin und wieder trat eine Stimme aufdringlich hervor. Wohllautreich klangen die Blasinstrumente (Herren vom Wiener Konzert-Verein). Mit Eifer und Liebe arbeitete Direktor Göllerich an der Auslegung der Partitur, nur allzu häufiges Ritardieren fiel auf. Jeden Messeteil schloss er wie ein Stück träumerischer Romantik. Nichtsdestoweniger kann sein Verdienst nicht hoch genug eingeschätzt werden. ... Der Messe folgte Bruckners „Fünfte". Sie war dem Minister Stremayr als Dank für die Durchsetzung des Lektoramtes an der Wiener Universität von Bruckner zugedacht. Von dem Meister als „Studien-Sinfonie" bezeichnet, gehört diese „phantastische", auch „tragische" Sinfonie heute noch zu den am wenigsten ansprechenden bei der grossen Menge, zu den selten aufgeführten. Die Mittelsätze behagen den Leuten noch am besten: das Adagio ein echtes Bruckner-Gebet, das Scherzo etwas aus der Art wie andere, entzückend humorvoll und in dem idealisierten Ländler heimatliche Tanzlust aufzeigend. Aber die Ecksätze! Namentlich der vordere. Da jammern heute noch „Leute vom Fach" von unökonomischem Brucknerstil, von lähmenden Absätzen. Ja, wenn die Auslegung nicht im Geiste Bruckners, spezifisch stilistisch gebracht wird, dann ... Wie viel besitzen wir denn ausser Löwe so recht einfühlende Bruckner-Dirigenten? ... Das erste Mal seit den 92 Jahren des Bestandes des Musikvereines wurde ein vollzähliges Orchester von auswärts zur Mitwirkung herangezogen. (Dafür entfielen die Konzerte gastierender Orchester mit für uns neuen Dirigenten.) Das Wiener Konzertvereins-Orchester (für gewöhnlich von Löwe geführt) spielte klangsatt, feinnüanciert, rückte impulsiv sich selbst aus den vielen Ritartandi ins rechte Zeitmass hinein. Göllerich drang mit Verständnis in die Partitur ein und schuf manch stimmungsvolle Episode. Dem Orchester und seinem Führer wurden herzliche Ovationen bereitet....

Im Konzertsaal erschienen: der stimmadelige Viktor Heim (u. a. mit stimmungsvollen Liedern von K. Horn und Marx) mit Schuch am Flügel, Hermann Gürtler, ein Sänger von Gottes Gnaden, Dr. Ebenstein begleitete, Miss Barnett, dermalen noch keine Priesterin der Kunst, Frl. Bockmayer, eine vielversprechende Cellistin (Göllerich als Begleiter), Franz Friedl (ein Hoya-Schüler), der sich als famoser Geiger vorstellte (Baronesse Ludwig am Flügel) und endlich das künstlerisch vornehme Fitzner-Quartett. (Der einzige Kammermusik-Abend der ganzen Saison. Bei 80000 Einwohnern beschämend, aber die „Verhältnisse" in Betracht gezogen begreiflich. Leider!) Aus dem Manuskript spielten die Fitzner eine „Sizilianische Suite" von Brandt Buys, originell in bezug auf Melodik, Harmonik und Rhythmik. Hin und wieder klingt jungitalienische Manier heraus. Dudelsackweisen, Colombinetänzchen, phantastische Reigen in Musik umgesetzt, kurz Stimmungsmalerei mannigfachster Art drängt an das Ohr des Hörers. Mit hinreissendem Schwung exekutiert, errang die Neuheit stürmischen Beifall.

Franz Gräflinger

Nürnberg Zu den hervorragendsten und schönsten Konzerten des heurigen Jahres gehörten zwei von Kapellmeister Wilhelm Bruch veranstaltete Beethovenabende, in welchen er mit dem namentlich in den Streichern bedeutend verstärkten philharmonischen Orchester wohlvorbereitet die 3., 5., 7. und 9. Sinfonie in sehr subtiler Herausarbeitung der Details und dabei grosszügiger Auffassung so packend und temperamentvoll zur Vorführung brachte, dass die manchmal laut werdende Meinung, Bruch lägen nur moderne Tonwerke gut, während er den klassischen Kompositionen nicht genügend Verständnis und Liebe entgegenbringe, gründlich widerlegt wurde. Der Schlusschor in der „Neunten" lag beim Lehrergesangverein, das Soloquartett bei Anna Kämpfert (Frankfurt a. M.), Eva Clairmont, Dr. M. Römer und Dr. Felix von Kraus (letztere drei aus München) in bestbewährten Händen. Frederic Lamond war am ersten Abend für den Vortrag des 4. Klavierkonzertes in Gdur berufen worden. Er brachte das Werk in vollendeter Weise zu Gehör.

Einen dieser festlichen Veranstaltung gleichwertigen Kunstgenuss bot der Chorverein mit der Vorführung von 4 Bach-Kantaten. Die einzig schöne und künstlerisch vollendete Singweise, zu welcher Direktor und Hofpianist Reinhard Mannschedel seinen Chor erzogen hat, liess im Verein mit dem fein differenzierten musikalischen Empfinden des Dirigenten die Kantaten „Jesu, der du meine Seele" und „Liebster Gott, wann werd ich sterben?" in ihrer ganzen Schönheit und Grösse erstehen. Trefflich fügten sich die

Solisten: Doris Walde (Sopran) und Julia Rahm-Rennebaum (Alt) aus Dresden, sowie Wolfgang Ankenbrank (Tenor) und Peter Gras (Bass) aus Nürnberg ein. Die Sopranistin entzückte die Hörer noch durch den stilvollen, die Koloraturschwierigkeiten spielend überwindenden Vortrag der lieblichen Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten", während die Altistin die Arie aus „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust" mit grosser Gefühlswärme und zu Herzen dringendem Ton sang.

Clara Gabrilowitsch, die Gattin des als Pianist und Dirigent bekannten Ossip Gabrilowitsch, errang mit ihrer umfangreichen, besonders in der Tiefe sonoren Altstimme und verinnerlichten Vortragsweise grossen Erfolg. Ihre Partnerin, die russische Violinspielerin Eugenie Konewsky verfügt über einen ungewöhnlich kräftigen, manchmal übertrieben starken Ton, besitzt einen hohen Grad technischer Fertigkeit und gesundes Musikempfinden.

In den Volkskonzerten, die heuer von Kapellmeister Bruch durch sorgfältige Vorbereitung, Vorführung grösserer und schwieriger Tonwerke, sowie Berufung besserer Solisten auf ein höheres künstlerisches Niveau gehoben wurden, führte genannter Dirigent Bruckners 4. Sinfonie schwungvoll und das Werk in seiner Grösse und Tiefe erfassend vor. Des gleichen Tonsetzers siebenter Sinfonie wurde Bruchs strebsamer und talentierter Sohn Hans nicht ganz gerecht, wenn auch seine Begabung zum Dirigieren unverkennbar zu Tage trat. Als nennenswerte Solisten für Klavier kamen in diesen Volkskonzerten zu Wort: die hinsichtlich des musikalischen und technischen Könnens schon sehr weit vorgeschrittene Pianistin Maria Levinskaja (Petersburg) und Edwin Hughes (München), der sich durch leichten perlenden Anschlag und Sicherheit auszeichnet, dessen Spiel aber mehr den Eindruck eines tändelnden Spielers statt eines Miterlebers macht. Konzertmeister Horváth (Violine) und Steffi Goldner (Harfe), beide Mitglieder des philharmonischen Orchesters, legten wieder erfreuliche Proben von hervorragender Musikalität wie technischer Beherrschung ihres Instrumentes ab. Berta Manz (München) erwarb sich Verdienste durch den Vortrag einer Reihe von neuen, hier noch nicht gehörten Liedern von Komponisten der Neuzeit, während Bronislaw Romaniszyn (Krakau) sich als vielversprechender Tenor entpuppte. Prof. Adolf Wildbrett

Noten am Rande

Warnung vor dem Musikerberuf. Die massgebenden deutschen Musikvereine haben einen gemeinsamen Aufruf veröffentlicht und unterzeichnet, der die Jugend, die Eltern und Erzieher davon abhalten soll, hoffnungsfreudig in die Zukunft zu schauen, denn der Musikerberuf soll zurzeit sehr überfüllt sein, so dass Aussicht auf Anstellung kaum bestehen dürfte. Ausserdem wird davon abgeraten, weil die Musiker durchschnittlich ein schlechteres Gehalt als die Arbeiter beziehen.

Die Lure. In einem Vortrag in Berlin machte kürzlich Prof. Oskar Fleischer interessante Angaben über dieses altgermanische Musikinstrument, das der Berliner Kammermusiker Paul Weschke dann auch praktisch vorführte. Die Lure ist ein riesiges, aus Bronze höchst kunstvoll gegossenes, sich allmählich erweiterndes, sehr absonderlich gebogenes und mit einer hübschen, dekorativen Platte abschliessendes Horn, das unsere Altvorderen vor mehr als tausend Jahren als Kriegsdrommete gebrauchten. Bis ins Jahr 2000 v. Chr. etwa lässt sich ihre Geschichte zurückverfolgen, und es hat den Anschein, dass sie nur auf germanischem Boden bekannt und im Gebrauch war. In den Küstenstrichen der Ostsee hat man die uns erhaltenen Exemplare, deren grösste Zahl sich in Kopenhagen befindet, ausgegraben und neuerdings hat man einige Stücke auch im Hannöverschen und in der Mark entdeckt. Zu blasen war sie nicht leicht. Sie erforderte grosse Lungenkraft. Auch an Reinheit liessen die Töne, die man diesmal hörte, allerhand zu wünschen übrig, aber die Fülle der dynamischen Möglichkeiten war in hohem Grade verblüffend. An Gewalt und Kraft kommt kaum eines unserer modernen Blasinstrumente der Lure gleich. Und dann wieder löst sich aus dem unförmigen Schallrohr ein Piano, weich und mild, fast lieblich singend, kantilenenhaft; selbst der Triller in der Höhe hat noch die linden, unberührten Reize des Vogelgesanges Dazu kommt ein beträchtlicher Stimmumfang. Freilich ist es schwer, über die Skala des Dreiklangs hinauszukommen, da der Ton ausschliesslich durch den Lippendruck und Atem erzeugt und reguliert wird. Die Lure ist also ein ausgesprochenes Naturinstrument und als solches vor allem zu Signalen aller Art und zur militärischen Verwertung geeignet.

Eine unbekannte Suite von J. S. Bach. Zu der unter dieser Überschrift von uns (nach der Frankfurter Zeitung) veröffentlichten Mitteilung von Antonio Tirabassi erhält die Fr. Z. eine berichtigende Zuschrift von Dr. Wolfheim-Berlin. Danach deuten Handschrift und Papier des Brüsseler Autographs auf Bachs Leipziger Zeit. Da aber die Violoncell-Suite mit ziemlicher Sicherheit bereits in Köthen entstanden ist, dürfte die Bearbeitung für die Laute von Bach später vorgenommen worden sein. Die Sache liegt also wahrscheinlich der Annahme der Herrn Tirabassi gerade entgegengesetzt. Keinesfalls aber hat das von Anna Magdalena Bach geschriebene Manuskript der Violoncell-Suite durch das Brüsseler Autograph an Wert verloren. Selbst wenn das, was Tirabassi als Begründung dafür angibt, an sich richtig wäre, erschiene diese Behauptung nicht recht verständlich, denn die Berliner Handschrift ist absolut vollständig. Die Abweichungen von dem Brüsseler Autograph in Satz und Tonart ergeben sich einfach aus der verschiedenen Spielart der Instrumente und lassen keineswegs den Rückschluss auf eine Fehlerhaftigkeit der Berliner Handschrift zu. Was schliesslich die Widmung an einen Herrn Schuster anbetrifft, so kann dies nicht der Komponist sein, dessen Porträt aus dem Nachlass Philipp Emanuel Bachs stammt, denn dieser Dresdener Joseph Schuster war bei J. S. Bachs Tode erst zwei Jahre alt.

Kreuz und Quer

Berlin. Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands wählte zum Vorsitzenden des Verwaltungsrates Dr. Cahn-Speyer, zum stellvertretenden Vorsitzenden Dr. Neumann-Hofer, zum Beisitzer R. M. Breithaupt, sämtlich in Berlin. Anlässlich der ersten Sitzungen der Prüfungsausschüsse des Verbandes in Berlin, Dresden, Köln, Mannheim, München wurde an 56 Mitglieder das Diplom des Verbandes verliehen. Für bereits in der Öffentlichkeit beglaubigte Künstler ist eine Diplomierung Ehrenhalber vorgesehen.

— Ein Kursus für Schulgesang mit besonderer Berücksichtigung seiner Primavistamethode wird in Berlin vom 25. bis 30. August von Max Battke, dem bekannten Musikpädagogen und Direktor des Seminars für Schulgesang abgehalten. In den 30 Stunden wird auch Stimmbildung, Gehörbildung und Musikdiktat gepflegt.

Cöln. Das Konservatorium der Musik in Cöln veröffentlicht soeben seinen Jahresbericht für das Schuljahr 1912/13. Die Anstalt hat sich unter Leitung des Generalmusikdirektors F. Steinbach auch im Berichtsjahre in erfreulicher Weise weiter entwickelt. Von den 825 Schülern, die der Jahresbericht aufführt, stammten ihrem Geburtslande nach 628 aus Rheinland und Westfalen, 127 aus dem übrigen Deutschland, 6 aus Österreich-Ungarn, 27 aus Holland, 3 aus Belgien, 12 aus der Schweiz, 4 aus Grossbritannien, 2 aus Italien, 1 aus Griechenland, 4 aus Russland, 1 aus Schweden, 1 aus Norwegen, 8 aus Amerika, 1 aus Australien. Aus den öffentlichen Schlussprüfungen seien besonders die dramatischen Aufführungen im Opernhaus hervorgehoben, in denen drei ganze Opern, die Zauberflöte, Der Widerspenstigen Zähmung und Fra Diavolo lediglich mit Schülerkräften gegeben wurden. Das Lehrerkollegium besteht gegenwärtig aus 56 ordentlichen und 17 Hilfslehrern. Am Schlusse des Schuljahres konnten 85 Schüler mit dem Zeugnis der Reife entlassen werden; eine Anzahl hat bereits als Opernsänger, Dirigenten, Lehrer usw. Anstellung gefunden. Das neue Schuljahr beginnt am 16. September, an welchem Tage vormittags 9 Uhr die Aufnahmeprüfung stattfindet.

Eisenach. Frl. Palma v. Paszthory errang kürzlich hier in einem Mozart-Abend unter Herrn Kapellmeister Wiebels Leitung mit Mozarts A dur-Konzert einen stürmischen Erfolg und wurde gleich darauf für die nächste Saison für ein Wiederauftreten verpflichtet.

Leipzig. Die Neue Bachgesellschaft ist wiederum in der Lage, einer kleinen Anzahl unbemittelter Musiker, Organisten und Kantoren den Besuch des Zweiten kleinen Bachfestes in Eisenach vom 27. bis 28. September durch Gewährung von Reisebeihilfen zu ermöglichen. Beglaubigte Gesuche sind bis zum 6. September an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, Nürnberger Strasse 36, zu richten.

London. Die russische Tanztruppe des Herrn Djaghilew, die zu ihren Sternen auch Nijinsky zählt, wird im kommenden Winter in London mit neuen Tanzdichtungen hervortreten. Besonders genannt wird das biblische Ballett „Potiphars Weib", für das Richard Strauss die Musik schreibt.

München. Die Sammlungen für die Felix-Mottl-Gedächtnisstiftung haben den Betrag von 37000 M. ergeben. 10000 davon sind der Reinertrag der in München abgehaltenen Mottl-Gedächtnisfeier, 27000 freiwillige Spenden aus aller Welt. Der Betrag wurde der Akademie der Tonkunst in München überwiesen.

— Die vom Konzertverein-München veranstalteten zehn Festaufführungen finden unter Ferdinand Löwe in der Zeit vom 15. August bis 15. September an festspielfreien Abenden statt. Das Programm umfasst u. a. die neun Sinfonien von Beethoven, Werke von Mozart (Sinfonien Cdur und Es dur), Schumann (vierte Sinfonie), Brahms (erste und zweite Sinfonie, Haydn-Variationen), Tschaikowsky („Pathètique"), Liszt („Tasso"), Bruckner (fünfte, siebente und achte Sinfonie), Richard Strauss („Don Juan", „Tod und Verklärung", „Till Eulenspiegel", „Symphonia domestica", Gesänge mit Orchester).

Orvieto. Unter Teilnahme der Behörden und hervorragender musikalischer Persönlichkeiten ist eine Gedenktafel für die italienische Sängerin Emma Frezzolini (1818—1884) errichtet worden. Ihre Berühmtheit erreichte den Höhepunkt in den Jahren 1840—1850, als Verdi sie dazu ersah, in seinen Opern eine Reihe von hervorragenden Partien zum ersten Male zu singen.

Parma. Mit grossem Eifer werden die Vorbereitungen zu der umfassenden historischen Theater-Ausstellung getroffen, die im Zusammenhang mit den nahenden Verdi-Feiern in Parma ihre Pforten öffnen wird und einen Überblick über die gesamte Entwicklung der Bühnenkunst, naturgemäss mit besonderer Berücksichtigung Italiens, schaffen soll. Die Organisation der Ausstellung haben Luigi Rasi, Ferruccio Foa, Melli und Prof. Gasperini übernommen. Das Unternehmen wird in eine ikonographische, eine bibliophile, eine kostüm- und dekorationshistorische und in eine theatertechnische Abteilung zerfallen; dazu kommt eine Sonderausstellung zur Geschichte der Musikinstrumente. Hier wird man auch Gelegenheit haben, die echten alten Instrumente des Monteverdischen Orchesters zu sehen. Besonderes Interesse auch werden die naturgetreuen kleinen Modelle der wichtigsten Theater vom Jahre 1500 bis zur Gegenwart erregen. Diese Miniaturbühnen werden auch die Dekorationen und Kostüme in ihrer Glanzzeit zeigen, und so einen anschaulichen, farbenreichen Einblick in die Theaterkunst früherer Zeiten geben.

Rom. Der römische Magistrat hat den Entschluss gefasst, der Stadtgemeinde Rom bei den bevorstehenden Verdi-Feiern eine weitgehende und grosszügige Beteiligung zu sichern. Rom wird sich nicht mit der feierlichen Einweihung der schönen Verdi-Büste von Monteverde begnügen, die im November ihren Ehrenplatz auf dem Kapitol einnehmen wird. Die Gemeinde hat die Gründung eines Verdi-Chors in Aussicht genommen, der sich der Pflege klassischer italienischer Musik widmen soll. Und um diesem Chor, der in stetem künstlerischen Wirken den Namen Verdis ehren soll, einen ständigen Zufluss gesangskundiger Teilnehmer zu sichern, wird die Stadtgemeinde Rom eine Gesangschule stiften, deren Ziel es ist, unter städtischer Subventionierung kostenlos Gesangsunterricht zu erteilen und begabte Talente auszubilden. Ferner soll aus Anlass der Zentenarfeier der Geburt Verdis eine besondere Verdi-Briefmarke mit dem Bild des Meisters herausgebracht werden; es werden Typen zu 2, 5 und 10 Centesimi in Verkehr gebracht.

Verona. Zur Feier des 100. Geburtstages von Verdi wird, wie bereits bekannt ist, in dem altrömischen Amphitheater zu Verona „Aida" aufgeführt. Ein Mitarbeiter der „Stampa" ist in der Lage, bereits einige Angaben über die Inszenierung und die Ausführung zu veröffentlichen. Die Bühne ist im grössten Maßstabe gehalten; sie nimmt ungefähr ein Drittel der Grundfläche der Arena ein. Ihre Basis ist auf die Höhe der ersten Sitzreihe erhoben. Die Inszenierung, die von dem Architekten Fagiuoli und dem Maler Codognato ausgeführt wird, ist in Monumentalformen gehalten und sucht soviel wie möglich auf alle gebräuchlichen Bühnenrequisiten zu verzichten. Es gibt keinen Hintergrund, keine Kulissen, keinen Vorhang und keine Bühneneinfassung. Die Rampe wird von zwei Kolossalsphinxen flankiert, denen sich zwei Obeliske anreihen. Ungefähr im ersten Drittel der Bühne erhebt sich eine Reihe von acht Säulen in reinstem alexandrinischen Stil, die den Palast des Königs von Memphis darstellen. Leichte Holzbauten in altägyptischer Architektur ermöglichen einen raschen Szenenwechsel. Die künstlerische Leitung schaut hauptsächlich auf Einfachheit und auf möglichste Naturwahrheit der Ausrüstung. Die Palmen und Blumen vom Ufer des Nils werden direkt aus Nizza bezogen, ebenso werden die Kamele und einige andere exotische Tiere aus dem Zoologischen Garten von Rom geborgt. Eine besondere Sorgfalt wird auf die stilreine Ausführung der Kostüme gelegt. An der Aufführung, die übrigens, wie bekannt ist, nicht die erste im Freien ist, sind ungefähr tausend Personen beteiligt. Für die Hauptrollen sind die bedeutendsten italienischen Künstler und Künstlerinnen gewonnen worden. Die szenische Leitung hat Napoleone Cardottini von der Scala übernommen, die oberste Direktion Tullio Serafin, der zuerst sogar die Sinfonie, die Verdi später gestrichen hat, einfügen wollte.

Wien. Anton Bruckners erstes grosses Orchesterwerk, eine bisher unveröffentlichte Sinfonie, die er im Jahre 1863 in Linz komponiert hat, soll demnächst in einem Mitgliederkonzert des Wiener Konzertvereins unter Leitung von Ferdinand Löwe die Uraufführung erleben. Die Handschrift befindet sich im Besitz eines Schülers von Anton Bruckner Cyrill Hynais, dem sie der Komponist selbst geschenkt hat.

— Das Wiener Konzerthaus nach den Plänen der Oberbauräte Baumann, Fellner und Helmer steht vor der baulichen Vollendung. Mitte Oktober sollen sich die Pforten des Hauses zum erstenmal öffnen. Es enthält drei Musiksäle. Der grosse Saal fasst 3500 Personen, der mittlere über 800 Personen und der kleine Saal 600. Der Hauptzweck des grossen Saales war die Schaffung einer Halle für grosse Orchester- und Choraufführungen. Besonders bemerkenswert ist die zu diesem Zwecke angelegte Estrade, die für jede einzelne Vorführung anders gestaltet werden kann. Das Podium, das aus einem oberen und einem vertieften unteren Orchesterraum besteht, kann so verwendet werden, dass, je nachdem es sich um grössere oder kleinere Orchester- oder Chorvorführungen handelt, Chor oder Orchester beliebig erhöht oder in der Versenkung aufgestellt werden können. Die Orgel des neuen Konzerthauses im grossen Saal soll die grösste in Österreich und die drittgrösste der ganzen Welt werden. Auch der mittlere Saal, der als Ersatz für den verschwundenen Bösendorfersaal gedacht ist, ist mit einem verstellbaren Podium versehen.

Verlagsnachrichten

Die vom Verlag des Allgemeinen Deutschen Kommersbuches für die kommende 100. Auflage des Kommersbuches durch Preisausschreiben gewonnenen neuen Lieder liegen in einem Sammelhefte vor. Dieses enthält zunächst die 3 Preiskompositionen von Philipp Gretscher, sodann 13 weitere vom Preisgericht zur Veröffentlichung besonders empfohlene Kompositionen zu den von den Herausgebern des Kommersbuches ausgewählten Liedertexten. Die neue Liedersammlung bildet eine Ergänzung der grossen vierhändigen Klavierausgabe zum Kommersbuche, weshalb die Lieder auch für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung gesetzt sind. Sie wird vor allem die deutsche Studentenschaft interessieren; sollte aber auch in allen sangesfrohen Kreisen Eingang finden, damit die Neuschöpfungen bei Erscheinen der 100. Auflage des Kommersbuches all-

gemein gesungen und namentlich die Klavierbegleitung flott gespielt werden kann. Das elegant ausgestattete Heft ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zum Preise von M. 2,— zu erhalten oder von der Verlagsbuchhandlung von Moritz Schauenburg in Lahr (Baden) zu beziehen.

Neue Klaviermusik

Theodor Blumer jun., op. 30. Drei Klavierstücke. (Intermezzo, Tempo di Mazurka, Rêverie; in einem Heft M. 2.—). Verlag von N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Ernst von Dohnányi, op. 23. Drei Stücke für Klavier (Aria, Valse-Impromptu, Capriccio; je M. 2.—). Ebenda.

Theodor Blumer und Ernst von Dohnányi erscheinen, den vorliegenden Stücken nach zu urteilen, ungefähr aus dem gleichen Holz geschnitzt. Beide sind modern empfindende Tondichter, beide bieten dabei nur gediegene, erlebte Musik, und beide stehen, wenigstens noch mit einem Fuss, in der Romantik drin. Hier ist allerdings mit Rücksicht auf Dohnányi eine kleine Einschränkung zu machen; denn mehr als von den Romantikern scheint er noch von dem bedeutendsten und vielleicht allein nur bedeutenden Klassizisten, von Brahms, abhängig zu sein. Trotzdem tritt Dohnányi als das stärkere Talent vor uns hin; wenn nicht alle Anzeichen trügen, ist er manchem heutigen Namen von Scheinklang gegenüber einer, von dem wir noch sehr viel erwarten dürfen. Seine vorliegenden „Drei Stücke op. 23" sind von mittlerer Schwierigkeit und ebensogut im Unterricht wie im Haus und vielleicht auch im Konzertsaal zu verwenden. Blumers „Drei Klavierstücke op. 30" halten ihnen im Schwierigkeitsgrad ungefähr die Wage und sind wegen ihres vorzüglichen Klaviersatzes, ihrer trefflichen Formung und feinen Empfindung nicht minder als die von Dohnányi nachdrücklich zu empfehlen.

Dr. Max Unger

Neue Lieder

Aus dem Verlage F. E. C. Leuckart (Leipzig):

„Rum bidi bum" heisst eine Sammlung von zehn zweistimmigen Kinderliedern, die Joseph Haas zum Komponisten haben (2.40 M.). Es sind entzückende kleine Sachen, natürlich in der Erfindung, vorzüglich in der Deklamation, volkstümlich, ohne an das Triviale zu grenzen und dabei harmonisch so reizvoll, dass auch Erwachsene daran ihre Freude haben können. Scheinbar auf modernem Standpunkte steht Walter Engelsmann in seinen sieben Liedern für eine Singstimme und Klavier. Sechs davon sind auf eigne Dichtungen komponiert. „Nun ist die Sonne fort. Aus grauen Wolkenschleiern fallen Tränen, und deine fluggewohnten Schwingen tragen den Schmerz." Das ist eins von den Gedichten. Die übrigen sind von der gleichen inneren Struktur. Mich persönlich lässt solche Poesie kalt. Ich vermag aber auch in der Musik keinerlei Inspiration zu entdecken. Es ist nichts in ihr, was in eine besondere Stimmung hineinzwänge. Wesentlich prägnanter im Ausdruck sind die Neun Lieder und Gesänge von Karl Hallwachs op. 30. (Einzeln je 1 M. und 1.20 M.) Zu grosszügiger, leidenschaftlicher Darlegung eines reich bewegten Gefühlslebens geben die vertonten Wunderhorntexte keinen Anlass. Um so überzeugender ist der Ton schlichter Naivität getroffen. Ohne musikalische Genialtuerei strahlen die Gesänge in einer natürlich fliessenden Melodie und in einer leicht charakterisierenden Klavieruntermalung ein harmloses, aber gesundes Empfinden aus.

Aus Heinrichshofens Verlag (Magdeburg):

Von Beland A. Cossart liegen Sechs Lieder op. 24 vor. Es sind stimmungsvolle Gesänge von einer bestechenden Noblesse des Satzes. Cossart hat das Zeug zu einem tüchtigen Komponisten und im besonderen den Sinn für die Wirkungen des Intimen, ohne den niemand an die Vertonung eines Textes für eine Singstimme gehen soll. Wie fein und verständnisvoll ist die melodische Linie geführt, nicht planlos und im Zickzack auf und niederlaufend, sondern mit Rücksicht auf das Ganze sich nach der Höhe oder Tiefe zu im wahren Sinne des Wortes entwickelnd. Sänger, die nicht ausschliesslich nach dem Anspruchvollsten zu greifen gewöhnt sind, was die musikalische Literatur bietet, sollten sich Cossarts Lieder nicht entgehen lassen. Äusserst reizvoll präsentieren sich auch die Altfranzösischen Romanzen aus dem 18. Jahrhundert, die

Otto Lessmann neu herausgegeben hat. Es liegt ein zarter Duft über ihnen, wie ein leises Parfüm. Die Klavierbegleitung, die überall neu hinzugefügt ist, nimmt den Liedchen nichts von ihrem Rokokocharakter, verstärkt vielmehr ihren Ausdruck in derselben Richtung, in der sich die Melodie und der Text bewegen.

Aus dem Süddeutschen Musikverlag (Strassburg):

Die Zwei Lieder („Frau und Katze" und „Diabolo") von Theo Kreiten lassen auf feinen Humor schliessen. Wenn nicht der Name des Komponisten widerspräche, würde man aus ihnen auf die Vermutung kommen müssen, dass man einem Komponisten der neufranzösischen Schule gegenüberstände, so zart ist der Klavierpart behandelt und so leicht und zierlich wird der Text deklamiert. „Ein Passionsbild" von Oskar Wolf (2 M.) trifft den frommen Legendenton mit seiner schlichten Innerlichkeit nicht übel. Irmgard Müller-Sinzings Fünf Lieder „Aus der Maienzeit" und Otto Leists Drei Lieder gehören einer verflossenen Ausdrucksepoche an. Vielleicht vertieft sich das charaktervolle Backfischköpfchen der Komponistin, das stolz den Titel der Maienzeit-Lieder ziert, einmal in Hugo Wolfsche oder Strausssche Gesänge, um viel besser zu erfahren, was die letzten zwanzig Jahre der Musikentwicklung uns gebracht haben, als sich das mit wenigen Worten sagen lässt. Das gleiche möchte man G. Klingen raten, dessen „Letzte Rosen" direkt als Beispiel dafür gelten können, wie man im Lied nicht deklamieren darf. Vier Lieder von Carl Englert (2 M.), Sieben Lieder von Curt Mothes (2.50 M.), Vier Lieder von Georg Warmke, Fünf Lieder von Karl Reyss (2 Hefte je 1.50 M.) zeichnen sich weder nach der positiven, noch nach der negativen Seite hin aus. Mehr eigenes Gesicht zeigen die Drei Lieder von Lärmann (2 M.).

Aus anderen Verlagen:

Frank Limbert stellt seine Sechs Gesänge (J. Hainauer-Breslau), von denen einer übrigens im Duett ist, in erster Linie auf eine sangbare Melodie. Es glückt ihm mitunter auch, dabei eine gewisse Volkstümlichkeit zu treffen, wie in „Gehe mein Grüssen" oder in „Blauseide", im „Frühlingsahnen" aber geht die Führung der Melodie so stark gegen das sprechliche Metrum, dass Limbert gut getan haben würde, der Deklamation zu Liebe auf den symmetrischen Bau der Melodie zu verzichten. Teilweise zeigt sich ein Anlauf zu einer in mehr als durchschnittlichem Masse charakterisierenden Harmonik. Im ganzen aber sind die Lieder nach dieser Seite hin ziemlich konventionell.

Ernst Münchs „Sechs Lieder" (Steingräber) werden in den Kreisen gern gesungen werden, in denen etwa die Gesänge von Bohm den Ton angeben. Sie enthalten schlichte Musik, gestimmt auf eine ruhige Beschaulichkeit, lassen sich leicht singen und ebenso leicht begleiten. Etwas schwieriger sind das „Wiegenliedchen" und „Ich schreite durch den tiefen Mondesfrieden" von August Stradal (J. Schuberth & Co., Leipzig). Sie wahren eine gewisse Vornehmheit sowohl in der Behandlung des Klaviers als auch in der Führung der Singstimme.

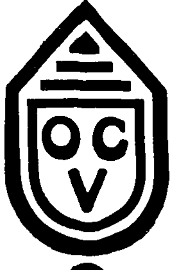
Artur Liebscher

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Berlin:

Heinemann, Wilhelm, op. 25. Drei Männerchöre. No. 1. Die Meerfee (Sechsstimmig) Part. n. M. 1.—. Stimmen n. M. 1.20. No. 2. Tanz, Dirndle, üb dich fein. Part. n. M. 1.—. Stimmen n. M. 1.20. No. 3. Rosenzeit, wie bald vorbei. Part. n. 60 Pf. Stimmen n. 80 Pf.



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Das Büro befindet sich bis 25. September ds. Js. Bad Wildungen, Villa Augusta.

Wir machen besonders auf die zugehenden vertraulichen Mitteilungen aufmerksam und bitten um genaue Prüfung derselben.

Als Mitglieder traten ein:

Kapellmeister Fr. Anton Schmidt, Gmunden
Kapellmeister Friedrich Schirmer, Charlottenburg
Kapellmeister Dr. Rudolf Cahn-Speyer, Berlin
Kapellmeister Gustav Brecher, Cöln
Kapellmeister Otto Reppert, Berlin
Kapellmeister Anton Aich, Marienbad

Für die Wohlfahrtskassen stiftete:
Herr Kapellmeister Meyer-Mahlstaedt . . . 5 Mk.

Als kontraktbrüchig unter Mitnahme von 50 Mk. Vorschuss ist gemeldet: Paul Klassmann (Flötist), unter Mitnahme von 100 Mk. Vorschuss Willy Eckart.

Wir weisen wiederholt daraufhin, dass die diesjährige Hauptversammlung am 12. und 13. Dezember in Sondershausen stattfindet.

Der Vorsitzende:
Ferd. Meister

Die nächste Nr. erscheint als Doppelnummer am 21. Aug.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 18. Aug. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 34/35

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 21. Aug. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Neue Haydn-Funde

Eine unbekannte D dur-Sinfonie

Ein Sonderkonzert, das die städtische Kurverwaltung von Baden-Baden im grossen Saal ihres Konversationshauses am 28. Juli veranstaltete, förderte einige wertvolle Kuriositäten der Joseph Haydn-Literatur zu Tage. Der Meister redivivus in einer bis heute vollkommen unbekannt gebliebenen Sinfonie! Nun ist freilich festgestellt, dass von den etwa 150 Sinfonien, die J. Haydn schrieb, fast die Hälfte unveröffentlicht blieb, es ist weiter nachgewiesen, dass von manchen Sinfonien nur die Stimmen heute vorhanden sind, und es fehlt nicht an Beispielen, die zeigen, wie Werke des echten Haydn gefälscht oder mit Produkten des Michael Haydn verwechselt wurden. Dass hier ein bedeutendes und wirklich persönliches Dokument der Musikwelt vorliegt, wird weiter unten die Themenangabe und Charakteristik der Sinfonie bestätigen, von der die Originalpartitur erhalten ist, die aber leider für die Badener Aufführung nicht benutzt werden konnte. Grösseres Erstaunen als die Auffindung eines sinfonischen Werkes, dem möglicherweise noch andere folgen können, beansprucht die Opernnovität*) aus Haydns Hand „Ritter Roland (Orlando Paladino)", 1782 aufgeführt, von der die Ouvertüre und zwei Tenorarien dargeboten wurden. Denn Haydn, der Musikdramatiker, hat weder als „Papa" noch als „Vater H." sich seine Popularität erworben, zu Unrecht, können wir nach dieser Kostprobe seines theatralischen Schaffens bestätigen; er besitzt das Talent, ein wirksamer Theatraliker zu sein, welche Eigenschaft in seinem Gesamtschaffen stets stark vernachlässigt und oft unberücksichtigt blieb, ja er hat jenen gesunden Humor und — Spott im Überfluss, der zu einem heldenkomischen Libretto nötig ist. Deswegen lässt sich die Brücke von dem Opernkomponisten zu dem Oratorienverfasser nicht ganz leicht schlagen. Haydn steht mit den Bruchstücken aus seiner Oper, zumal mit den Arien etwas ausserhalb der oft nachgezeichneten Bahn, in der sich hauptsächlich sein Schaffen zu bewegen pflegte.

Zur Beantwortung der Frage, wie die Haydnschen Manuskripte, wahrscheinlich aus dem Besitz des Fürsten Esterhazy, in die Hofbibliothek der Fürstenberger gelangen konnten, trägt vielleicht der Hinweis einiges bei, dass die musikalischen Beziehungen von Donaueschingen*) aus sich teils nach den österreichischen Niederlassungen und anderen fürstliche Residenzen erstreckten, dann aber auch zur Mannheimer Schule sich knüpften. Ein Schwiegersohn des Ignaz Holzbauer, der zu den Hauptvertretern der neuen Richtung zählt, war in Donaueschingen als Kapellmeister angestellt und brachte sicher manches Neue zur Aufführung. Bekannt ist ja auch, dass Mozart neunjährig an dem Fürstenhof weilte und dort ein Stück komponierte, das vor kurzem wiederaufgefunden und dem Kaiser bei seinem letzten Besuch in Donaueschingen vorgespielt wurde. Die Bibliothek soll ausserdem noch einen gewaltigen Reichtum an alten Manuskripten und Noten besitzen, sie kann noch die Fundstätte von andern wichtigen und wertvollen Musikalien werden. Der Fürst von Fürstenberg, der die Manuskripte der Werke zu einer einmaligen Konzertaufführung zur Verfügung stellte, wünscht, dass das Material gesichtet wird. Herr Archivar Prof. Heinrich und Kapellmeister H. Burkard sind mit diesen Arbeiten beschäftigt und hatten das Glück, binnen kurzer Zeit diese beiden Haydnsachen zu entdecken. Herr H. Burkard war es auch, der mit dem städt. Orchester Baden-Baden die Werke zum Vortrag brachte.

Die neu gefundene Sinfonie in Ddur, der Tonart, die Haydn relativ häufig bevorzugte, trägt in der Original-

*) „Novität" ist nicht ganz zutreffend: „Ritter Roland" ist eines der bekanntesten dramatischen Werke von Haydn. Es gibt ein Exemplar der Partitur (in Abschrift), das sich seit 30 Jahren in einer Leipziger Privatbibliothek befindet. Riemann weist auf die Beliebtheit des „Ritter Roland" hin, der 1787 in Pressburg und 1799—1800 in Leipzig aufgeführt worden ist. Ausserdem ist ein (jetzt vergriffener) Klavierauszug (allerdings nur eine Auswahl von Stücken) bearbeitet von Grossmann bei N. Simrock erschienen.
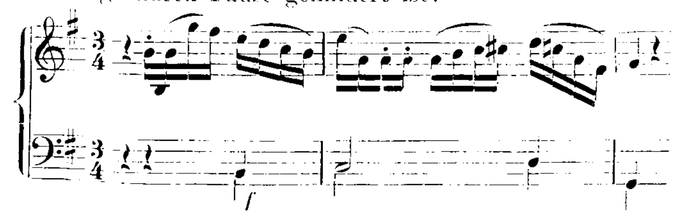
Die Schriftleitung.

*) Herrn H. Burkard danke ich noch folgende nähere Angaben: Schon im 16. Jahrh. ist eine Hofkapelle nachweisbar. Ihre Blütezeit fällt in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. 1766 konzertierte Mozart in Donaueschingen. Die Bibliothek besitzt noch 6 Mozartbriefe.
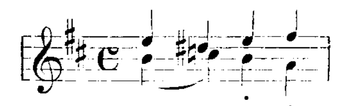
1784 wird das Hoftheater eröffnet. Kapellmeister ist von Hampeln (Schwiegersohn Holzbauers). Besonders wird Haydn gepflegt. Die bekannten Sinfonien finden sich (samt den Streichquartetten) als Manuskripte im Musikalienbestand der fürstl. Hofkapelle aus der damaligen Zeit. Schon 1800 wurde „Die Schöpfung" aufgeführt. Von 1818—1821 ist K. Kreutzer Kapellmeister, von 1822—1866 J. W. Kalliwoda. Da der jetzige Fürst der Wiederaufführung alter Musikalien lebhaftes Interesse und Verständnis entgegenbringt, ist eine planmässige Aufführung unbekannter Manuskripte aus der Bibliothek beabsichtigt.

partitur weder das Autograph des Meisters noch eine Jahreszahl. Das Fehlen der letzteren erschwert die zeitliche Fixierung, aber das dürfte nach der ersten Feuerprobe, die das Werk in Baden bestanden hat, als sicher gelten, dass, entgegen der zuerst gebrachten Behauptung, die Sinfonie nicht „aus Haydns reifster Zeit" stammt. Ebenso steht es aber fest, dass das Werk ihm angehört, obgleich es über ein Jahrhundert verschollen bleiben konnte. Die Donaueschinger Hofbibliothek besitzt das Original*).
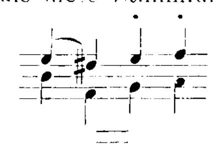
Die Frage der Entstehung der Sinfonie will ich nicht definitiv zu entscheiden versuchen, nur für den ungefähren Zeitpunkt einige Angaben machen. Es ist anzunehmen, dass Haydn im Dienst des Fürsten Esterhazy das viersätzige Stück zu schreiben begann, denn er nicht nur später, 1782, seine Oper „Ritter Roland" widmete, sondern schon 1772 die Abschiedssinfonie komponierte und 1773 die Sinfonie „Maria Theresia" aufspielte. In dem Eisenstadter Kreis mag auch diese „Ddur-Sinfonie" entstanden sein, vielleicht hat er sie bei einem festlichen Anlass aus dem Vorrat an fertigen Sinfonien hervorgeholt. Dass das Werk dem späteren, neuen Stil in seinem Schaffen nicht sehr nahe stehen kann, zeigt u. a. das völlige Fehlen des Kontrapunkt und einer Engführung; eine Bezeichnung in der Partitur selbst (im Andante vor einem Orgelpunkt auf d) „tasto" deutet wohl an, dass Haydn hier neben der Anweisung des Unisono an ein Cembalo (oder gar Orgel?) als Füllinstrument noch gedacht hat, auf das er aber seit seiner mittleren Zeit verzichtete. Der Stil des Werkes ist nicht so rein und gross, wie wir es an Haydn besonders lieben, manche Teile sind unbedeutend, Einzelheiten sogar von mässiger und flüchtiger Musikalität. So schreibt er z. B. im Andante die sonderbare Fortschreitung, die an einer Stelle kurz vorher allerdings durch Pause gemildert ist:



Oder im Rondo notiert er dreimal für die Oboen allein:
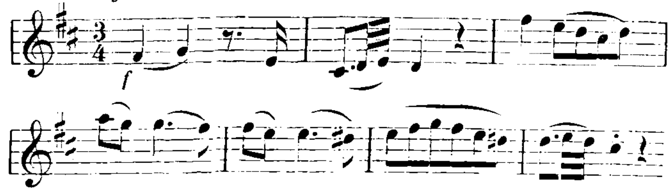


bis zum vierten Male diese Stimmführung erscheint:



Auffallend ist ebenso, dass im durchgehends achttaktigen Rhythmus des ersten Trios plötzlich in dessen zweitem Teil eine neuntaktige Periode steht, während sonst Haydn sehr streng die äussere regelrechte Form zu wahren suchte.
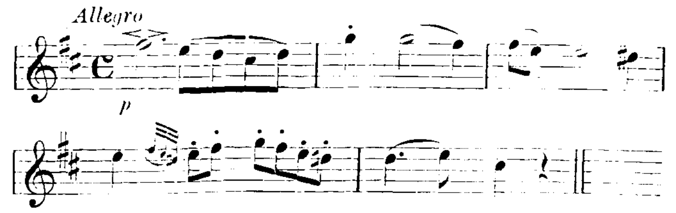
Dem Inhalte nach geben die vier üblichen Sätze das folgende Schema. Ihre Orchesterbesetzung ist diese: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner und Streichquintett. Es fehlen demnach die 2 Fagotts, die schon der Hamburger Phil. E. Bach in seinen Bläsern hatte, den Haydn öfters zum Vorbild nahm.

Vor dem ersten Satz steht ein **Adagio** in breiten Dreivierteln. Im 3. Takt klingt schon das I. Thema an:
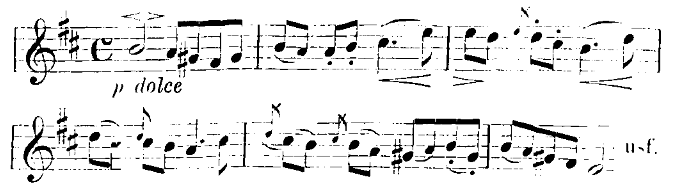


Allmählich wird das Tempo belebt durch Sechzehntelfiguren nebst Vorschlägen und Trillern; ein Forte, zu dem sich die Einleitung steigert, sinkt rasch wieder zu einem Piano auf der Oberdominante herab. Dann Fermate.
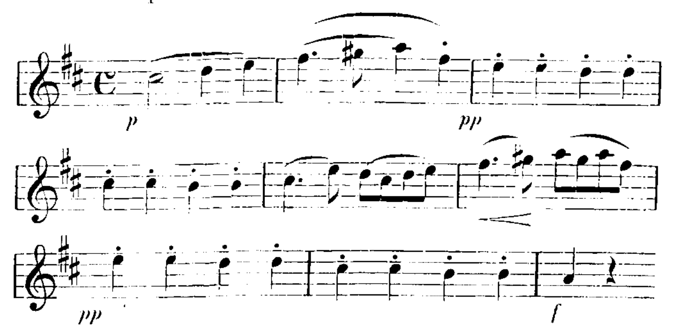
Das **Allegro** $^4/_4$, etwas locker im Bau und mit manchen stereotypen Stellen, setzt frisch mit diesem ersten Thema ein, das sofort wiederholt und weitergeführt wird:
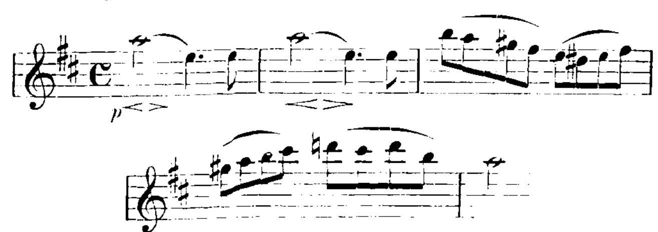


In der raschen Alla breve-Form erscheint bald nach einer interessanten Überleitung das zweite Thema in Adur, mit Gegenbewegung im Cello, vom ersten nicht gar zu sehr unterschieden:



In ausgesprochenem Alla breve führt die Entwicklung über Synkopen zu einem ff. Unmittelbar darauf bildet sich p dieser Nachsatz:



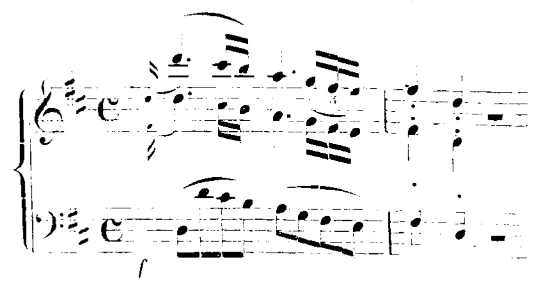
Offenbar den letzten Gedanken und den Schlussteil des Allegrosatzes deutet diese wenig originelle Phrase an:



*) Die angegebenen Themen sind einer Abschrift entnommen, die für die Badener Aufführung angefertigt wurde. Das Original befindet sich augenblicklich zur Nachprüfung in Wien.
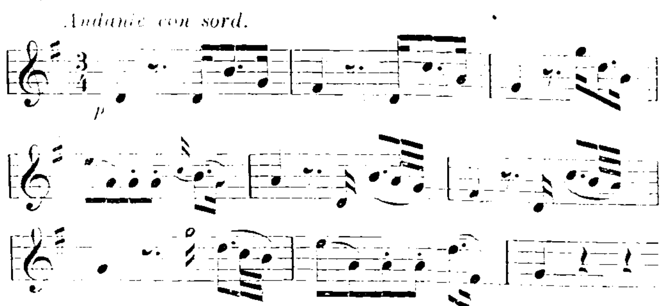
Ohne grossen Aufbau vollzieht sich innerhalb von 33 Takten die Durchführung samt einer Kadenzierung zurück nach Ddur.

Es folgen die üblichen Gänge. Nach dem ersten Thema erscheint meist dies Unisono der Streicher

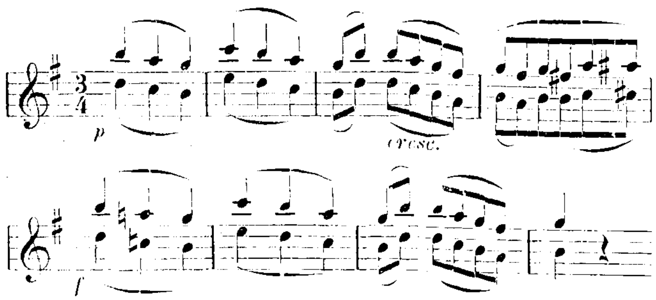


und fast eben so typisch wie charakteristisch der Rhythmus

Dem lebhaften und bewegten Allegrosatz steht wie gewöhnlich ein ruhig dahinschreitendes **Andante** in Gdur entgegen, dessen erstes Thema



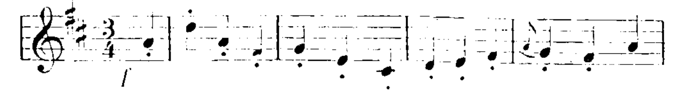
vom ganzen Streichkörper con sord. p gebracht wird. Die Hörner fallen dazu pp ein — eine fremdartige Färbung — und halten denselben Ton über 4 Takte. Nach einer leichten Figuration des ersten Gedankens antworten die Bläser erst p, dann f mit dem zweiten Thema:

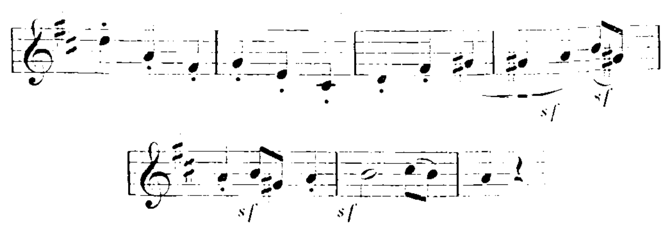


Der Satz wendet sich nach einem vorläufigen Abschluss nach Gmoll, dann nach Bdur; das sehr einfache und schlichte zweite Thema erscheint zuerst wied r in Gdur nach einem Orgelpunkt von 10 Takten über d. In diesem Andante zeigt sich weit stärker als im Allegro klare Gliederung und fein die Stimmungswerte abwägende Diktion des späteren Meisters.

Im **Menuett** will Haydn den Volkston treffen, der sonst seinen tanzartigen Stücken eignet. Doch gibt er sich hier noch sehr anspruchslos und wenig bedacht, im Allegrettotempo echte Bauernmusik zu schreiben.

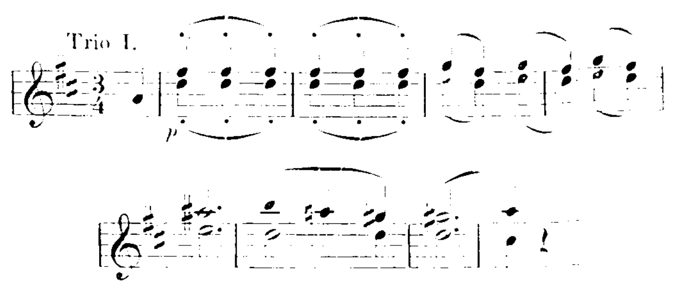
Die e sten Takte lauten:
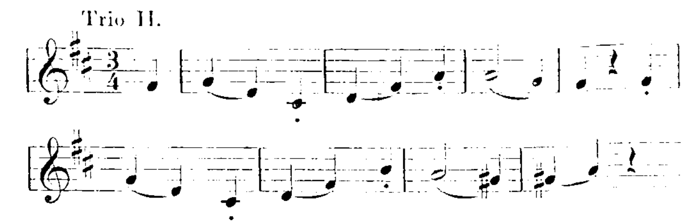




Dann gibts ein munteres Poltern, ein Hin- und Herwerfen in komischer Nachahmung, die den zweiten Teil des Menuetts wie schon die Synkopen des ersten als echt haydnisch bezeugt. Sehr nett klingt das descr. zum völligen pp.

Das erste Trio wird zwischen Oboen und Hörnern allein ausgetragen, macht sich recht dürftig und primitiv, fast könnte man vermuten, es sei unfertig oder es fehle eine Stimme. Auch sein Thema zeigt, wie wenig es dem Musiker noch gelingen will, seinen Spass mit den einzelnen Instrumenten zu treiben:
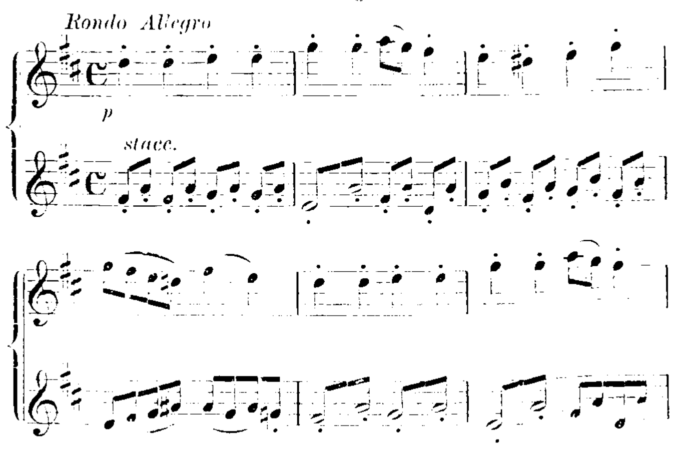


Sehr unbedeutend ist das zweite Trio, im Thema dem des Menuetts zu ähnlich.
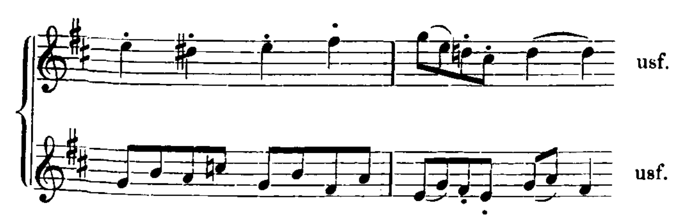


um beweisen zu können, dass Haydn zur Zeit der Arbeit an dieser Sinfonie schon souverän die verschiedenen Mittel des musikalisch derben Ausdrucks beherrscht habe.
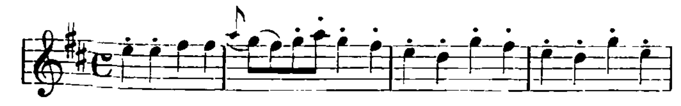
Weitaus mehr Humor und den ganzen liebenswürdigen Charakter des Komponisten enthält der vierte Satz, der die Form eines **Rondo** hat. Auch hier ist die Alla breve-Bewegung vorherrschend und passt allein zu dem flüchtigen Gehalt des in der Sinfonie wertvollsten Stückes.

Die ersten und zweiten Geigen übernehmen den Anfang
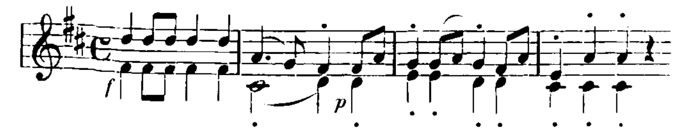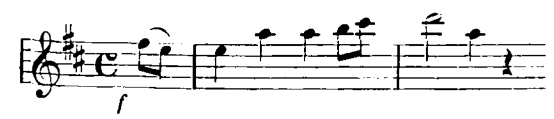




Die Antwort auf das I. Thema bringt der Zwischensatz



Selbständig fügt sich der Bläsersatz an:



Die Streicher bringen kurz ablösend die Figur:



Dann setzt das Rondo von neuem ein.

Es folgen ein paar Gänge und Läufe, ja eine Kadenz, die ganz an Mozart und den Schluss der Figaroouvertüre gemahnt.

Haydn, der sonst wohl seinen Sinfonien gar Novellen und Geschichten unterlegte, lässt hier nicht einmal einen einheitlichen, die vier Sätze zu einem sichern Gedankengang zwingenden Zug aufkommen. Der Stil ist noch ungeklärt, es stekt nicht viel Wienerisches darin, wohl aber manche muntere und herzerquickende Episode, die nur ein originaler Geist, der eben auch der jugendliche Haydn war, erfinden konnte. Qualitativ am höchsten steht das Rondo, doch verdienen auch die andern Sätze, die ein Zufall der Musikwelt publik gemacht hat, mehr als lokales oder historisches Interesse. Hier ist Haydn zwar noch durchaus Epigonenmusiker, dafür hat aber der zweite in Donaueschingen geglückte Fund den Beweis erbracht, dass der ausgereifte Meister seinen Schaffensdrang auch auf Gebiete übertrug, die seiner Natur zunächst ferner liegen mussten, mit denen er aber selbst heute noch die grösste Ehre einlösen kann.

Er wurde Musikdramatiker. Äusserst reizvolle Bruchstücke seiner Oper „Ritter Roland“, einem heldenkomischen Sujet, wahrscheinlich nach italienischer Vorlage (Orlando Paladino) kamen aus dem Staub der Musikalien der alten fürstlichen Hofkapelle zum Vorschein. Haydn stand 1782 im Gipfelpunkt seines Schaffens: so trägt auch die Oper die Zeichen einer vollkommen reifen und trotzdem leichtflüssigen Kunst. Die prickelnde Art seiner Schreibweise sticht hier deutlich in die Augen, daran dürfte der Einfluss Mozarts nicht ohne bestimmte Bedeutung gewesen sein. In der Ouvertüre (Bdur), die rasch als Auftakt vorüberrauscht und auf die strengen Regeln der neapolitanischen Schule verzichtet, merkt man zwar selten genug einen tieferen, als leichthin „esprit“-haft auftauchenden momentanen Ausdruck. Theoretisch ist sie deshalb kaum hoch einzuschätzen, sie unterscheidet sich aber durch eine klardisponierte dreiteilige knappe Form auffallend von der bekannten langatmigen Verwandtschaft. Die erste der beiden Tenorarien, für die Herr George Walter-Berlin sein klassisches Können einsetzte, galt der Liebe Medoros, ein Bravourstück, durch ein kurzes Orchesterspiel eingeleitet, dessen empfindsame und deklamatorisch hervorragende Kantilene sich in allen erdenklichen Phasen des Arienstils ergeht. Es fehlt nicht an unendlichen, stets wohlklingenden Wiederholungen; mit geschickt angebrachten Pausen, die sich freilich wie ein leiser Spott in den hohen Stil mischen, erreicht das Liebesgeständnis („sag ihr . . . !“) sein Ende. Einen grösseren Genuss und dem Musikhistoriker viel mehr Material zur Erkenntnis des wirklich geistreichen Standpunktes, von dem herab Haydn sein Theater und sein Publikum betrachtete, bietet die Arie des Don Pasquale, des Schildknappen. Schon der Text des — begabten Librettisten verdient es, hier aufgeschrieben zu werden:

Arie des Don Pasquale

Hör das Piano,
hör meinen Triller,
macht kein Operiste schneller,
kein Fagott, kein Flöttraver.
Die Harpetschen, das Staccato!
Höre, welche schöne Musik,
ein Furioso, ein Andante!
Wie die Töne schön abwechseln!
contra tempi, obligato!
Bei der angenehmen Musik
singet ein Castrat sehr schön.
Wie gefällt's Dir,
nun was sagst Du?
Nun will ich den Bogen führen,
hör die Violine an.
Welche Striche und Terzinen,
welche schöne Volatinen!
Hör wie kräftig!
Hör die Bässe!
Die Passagen, wie sie rauschen!
Wie gefällt Dir's,
nun was sagst Du?
Dies ist meine Art zu singen,
ich empfehl mich itzt und geh.

Wenn die Oper in Donaueschingen oder auf einer österreichischen Besitzung der Fürstenberger (oder in Pressburg?)*) aufgeführt wurde, — das scheint öfters der Fall gewesen zu sein, da wenigstens das Textbuch gedruckt wurde —, wussten die Zuhörer genau, gegen wen die Parodie gerichtet war. So konnte nur der seriöse Stil verspottet und nachgeäfft werden, wobei aber zu bemerken ist, dass Haydn es nicht auf ein böswilliges Karikieren abgesehen hat, sondern die humoristische Opernszene als einen musikalischen Scherz aufgefasst, den sich freilich nur ein starker Könner erlauben darf. Diese Arie steht deshalb weiter höher als ähnliche Versuche der italienischen Buffonisten oder auch deutscher Singspielkomponisten, deren Stilprinzip allein in einer derben Belustigung der Volksmassen auf Kosten der vornehmen Opernkunst bestand. In einer Linie mit ihnen kämpft Haydn nur gegen das Kastratenwesen, benützt gegen die Unsitte wie jene das „Falsetieren“; doch hätte das komische Pathos mit allen Mitteln herunterzureissen ihm selbst übrigens zu stark ins eigene Fleisch geschnitten, schon in Medoros Arie. Köstlicher hört sich seine lustige Art an, die gebräuchliche Operntechnik und

*) Siehe oben Anmerkung der Schriftleitung.

die Fachausdrücke der Reihe nach in Stimme und Orchester zu illustrieren. Nichts könnte feiner und geschmackvoller und auch dramatisch wirksamer die Regeln und Vorschriften der ernsten Kunst darstellen, aber zugleich den Geist gegen ihr engbegrenztes und fast zur Schablone gewordenes Reich beleben. So zeugt, wenn auch der äusseren Aufmachung nach negativ, die Don Pasquale-Arie von Haydn, dem kühnen Neuerer, der selbst am Opernstil manches zu reformieren fand. In der Bassbuffo-Literatur sind ähnliche Parodien nicht selten, für Tenorstimme darf die Arie zu den wenigen graziös witzigen Stücken zählen, die auch im modernen Konzertsaal stets Beifall gewinnen.*)

Aus dem fürstlichen Archiv war noch eine Serenade von Ditters von Dittersdorf**) ausgegraben worden, ein sechssätziges Werk (Menuetto pomposo — Andante — Menuetto-Andantino-Menuetto-Rondo. Menuetto pomposo), pomposo), das sich stellenweise stark Mozart und Haydn zu nähern scheint. H. Schorn (Baden-Baden)

*) Von Haydn verwahrt die Bibliothek ausser dem „Ritter Roland" noch die Opern „Armida" und „La vera constanza". Die erste wurde öfter in den 90iger Jahren aufgeführt. Das Textbuch wurde 1797 ohne die Arie des Don Pasquale, die für die Donaueschinger Aufführung gestrichen wurde, gedruckt. Der vollständige Titel lautet: „Der Ritter Roland. Eine heroisch-komische Oper in drei Aufzügen. Mit Musik von Herrn Joseph Haydn. In Mannheim. Aus dem Italiänischen übersezt". Die Handlung, die in Afrika spielt, ist reichlich mit Rezitationen, Cavatinen, Arien, Duetten und Terzetten, gut angelegten Finales und einem grossen Schlusschor versehen. Die Arie des Medoro steht in Esdur, die des Don Pasquale in Ddur. Alles wurde bis auf eine unwesentliche Änderung der Koloratur genau nach dem Original aufgeführt.

**) Die Bibliothek besitzt von Dittersdorf ca. 20 ungedruckte Sinfonien und die meisten seiner Opern.



Unbekannte Briefe von Wagner

Von Mai 1849 bis Juni 1850 irrt Richard Wagner durch Frankreich und die Schweiz, ohne recht zu wissen, wo er sich niederlassen soll. Er sucht eine Stellung als Opernkomponist und steht in Verbindung mit dem geschäftskundigen Belloni, der auch Liszts geschäftliche Angelegenheiten in die Hand genommen hatte. An Belloni richtete er die folgenden drei Briefe, die der „Temps" veröffentlicht. Die Briefe sind in französischer Sprache geschrieben. Der erste lautet:

„Lieber Freund!

Endlich ist mir ein guter Gedanke gekommen! Ich habe für Paris den richtigen Opernstoff gefunden. Ich brauchte Zeit, um mich von der traurigen Geistesverfassung, die auf meine augenblickliche Lage zurückzuführen ist, ein wenig loszumachen; dank meiner guten Natur glaube ich jetzt die gute Stimmung, die ich für künstlerische Arbeiten brauche, wiedergewonnen zu haben. Ich will nunmehr den Opernplan, wie wir es mit Herrn Gustav Vaez vereinbart hatten, ausarbeiten: das Sujet wird sehr originell und packend sein und allen möglichen Anforderungen entsprechen. Ende Dezember soll meine Arbeit fertig sein. Und nun eine Frage: wann wird man nach Ihrer Ansicht meine Tannhäuser-Ouvertüre im Conservatoire zur Aufführung bringen? Sollte es im Januar sein, so werde ich zur rechten Zeit nach Paris reisen und meinen Opernentwurf selbst bringen; sollte es aber erst später der Fall sein, dann werde ich Ihnen den Entwurf durch die Post schicken, um ihm nachher selbst zu folgen. Haben Sie also die grosse Güte, mir zu schreiben, wann meine Ouvertüre gespielt werden wird, damit ich mich für die Reise nach Paris vorbereiten kann. Ich hoffe, dass unser lieber Liszt mir die für dieses Unternehmen erforderlichen Mittel zur Verfügung stellen wird. Ich würde mich freuen, wenn ich Sie bald wiedersähe: ich hoffe, dass ich Sie dann überzeugen könnte, dass Sie es nicht mit einem Narren zu tun haben. Wir werden unsere Sache schon machen!

Tausend Grüsse an Sie und an Ihre geschätzte Familie! Bleiben Sie freundlich gesinnt Ihrem Ihnen ergebenen

Richard Wagner.

Zürich, 6. Dezember 49.

Adresse: Am Zeltwege, hintere Escherhäuser 182, Zürich."

Der Opernplan, von dem Wagner hier spricht, ist „Wieland, der Schmied". Nicht ohne Bedauern scheint er auf den Plan verzichtet zu haben; er sucht später Liszt zu veranlassen, ihn Berlioz mitzuteilen, damit er ihn in Musik setze. Die Tannhäuser-Ouvertüre hat die Pariser Société des concerts du Conservatoire erst 1885 (zwei Jahre nach dem Tode des Meisters) gebracht. Drei Monate nach dem Abgang des oben mitgeteilten Briefes richtet Wagner, der eine etwas romanhafte Reise nach Bordeaux gemacht hat (er bringt darüber in seinen Lebenserinnerungen Mitteilungen), an Belloni einen neuen Brief, der also lautet:

„Mein lieber Freund!

Willkommen in Frankreich! Ich habe ein paar Minuten auf Sie gewartet! Doch von all dem wollen wir in einiger Zeit, bei meiner für die nächste Woche angesetzten Rückkehr nach Paris plaudern. Heute habe ich eine grosse Bitte an Sie: Ich habe meinem Schneider, Herrn Loizeaut, einen Wechsel gegeben, der Ende des Monats zu bezahlen sein wird; da ich eine Adresse angeben musste, habe ich die Ihrige angegeben. Ich bitte Sie also, den auf 230 Fr. lautenden Wechsel, wenn er Ihnen vorgelegt wird, anzunehmen; das Geld erhalten Sie durch den beigefügten Sichtwechsel. Tausendmal Verzeihung für die Mühe, die ich Ihnen verursache. Aber auch tausend Dank und tausend Grüsse für Ihre Mutter und Ihre kleine Schwester. Auf baldiges Wiedersehen!

Ihr ganz ergebener

Richard Wagner.

Bordeaux, 28. März 50."

Der letzte Brief an Belloni:

„Lieber Herr Belloni!

Würden Sie die grosse Güte haben, mir die Briefe, die für mich an Sie geschickt sein sollten, zugehen zu lassen? Man sagt mir, dass sie im Hotel de Valois, Rue Richelieu, liegen. Wenn Sie sie erhalten haben sollten (vor allem einen Brief aus Weimar mit einer Geldsammlung), bitte ich Sie dringend, sie mir nach Zürich, wo ich seit einiger Zeit wieder weile, zu schicken.

Tausend Grüsse an Ihre liebe Familie, und behalten Sie in gutem Andenken Ihren ganz ergebenen

Richard Wagner.

Zürich, 8. Juli 50.

Herrn Richard Wagner bei Frau Hirzel, Sternengasse, Zürich."

Rundschau

Noten am Rande

Eine Wagner-Erinnerung. Die Tochter des Herzogs Ludwig von Bayern aus dessen morganatischer Ehe mit der Schauspielerin Henriette Mendel, Baronin Maria v. Wallersee, geschiedene Gräfin Larisch, veröffentlicht jetzt ihre Lebenserinnerungen unter dem Titel „Meine Vergangenheit" bei F. Fontane & Ko. Darin erzählt sie eine amüsante Episode von einem Besuch Richard Wagners bei ihren Eltern. „Eines der interessantesten Geschehnisse meiner Jugend war meine erste Begegnung mit Richard Wagner, der, wie man weiss, seine späte Anerkennung als Genie der Güte und Gunst Ludwigs II. verdankte. Der König, der Papa sehr gern hatte, fragte ihn eines Tages, ob seine Braut, meine Tante, die Prinzessin Sophie von Bayern, mit Wagner in unserem Hause zusammentreffen könnte. Natürlich gab

Papa seine Einwilligung, und eine Zusammenkunft wurde verabredet. Doch durch irgendwelchen unglücklichen Zufall war keiner ausser mir anwesend, als der grosse Mann eintraf. Ich hatte meine Einsamkeit dazu benutzt, die Schränke meiner Mutter zu plündern und mich zu verkleiden. Ich zog ihre umfangreichste Krinoline an, ihr seidenes Kleid, setzte ihren Hut auf und legte ihren Mantel an, ergriff dann einen kleinen, grünen Schirm mit silbernen Fransen und stelzte wohlgefällig vor dem grossen Spiegel auf und nieder. Plötzlich erklang die Hausglocke, und in der Vermutung, es sei meine Erzieherin, eilte ich selbst zur Tür, öffnete sie — und stand Wagner gegenüber. Damals freilich wusste ich nicht, wer er war. Jch entsinne mich seiner noch genau als eines kleinen Mannes mit einer grossen Nase, der höflich in breitem sächsischen Dialekt fragte: „Wohnt hier der Herzog von Bayern?“ Ich verbeugte mich und sagte voll Keckheit: „Bitte hereinzuspazieren.“ Wagner schien ziemlich nervös, und das war kein Wunder, denn ich sah sonderbar genug aus in meiner Riesenkrinoline und den Gewändern, die für mich viel zu weit waren. Aber vielleicht dachte er, da unsere Familie wegen ihrer Exzentrizitäten berüchtigt war, er hätte einen der „Sonderlinge“ erwischt. So folgte er mir gefügig in den Salon, wo ich ihn sich selbst überliess. Eine Stunde verging und als meine Erzieherin heimkehrte, berichtete ich ihr, dass Papas Schneider im Salon sitze. Doch sie antwortete nur: „Er kann warten!“ und richtete ihre Energien auf einen heftigen Tadel wegen meines Verkleidens und die Aufforderung, meine Aufgaben zu erledigen. Kein Laut drang aus dem Zimmer, in dem Wagner sass, mit Geduld umgürtet. Doch als meine Mutter nach Hause kam und ich ihr die interessante Mitteilung machte, dass „Papas Schneider im Salon sitze“, ging sie spornstreichs selbst nachsehen und fiel fast in Ohnmacht vor Schreck, als sie Richard Wagner erkannte. Mama war tief betrübt bei dem Gedanken, dass er in so wegwerfender Weise behandelt worden war, und erging sich in lebhaften Entschuldigungen. Doch Wagner sagte belustigt: „Jemand sagte mir, ich solle warten, und Sie sehen, ich habe gewartet.“ Bald darauf traf meine Tante mit ihrer Hofdame ein, ich glaube, die Begegnung verlief sehr angeregt. Ich durfte freilich meine Bekanntschaft mit Wagner nicht fortsetzen und bäumte mich in der einsamen Dunkelheit meines Schulzimmers auf gegen den mütterlichen Unwillen. Aber ich kann mich des leisen Argwohns nicht erwehren, dass meine Verkleidung meine Mutter am meisten ärgerte, und dass Wagners langes Warten eine Nichtigkeit war gegenüber der Entweihung ihres Kleides und der Misshandlung ihrer Krinoline.“

Aus dem Leben der Malibran. Die Auffindung eines grösseren Briefwechsels der Sängerin Malibran gibt einem Mitarbeiter des „Gaulois“ Anlass, interessante Züge aus dem Leben der Künstlerin zu erzählen. Sie war die Tochter des Tenors Garcia, der die Ausbildung seiner Tochter selbst übernahm. Aber er war viel zu jähzornig, um ihr die schwierige Kunst in Ruhe und Liebe beizubringen. Er begleitete seine Unterrichtsstunden mit allen möglichen Quälereien, so dass das arme und gemarterte Kind oft laut aufschrie. Die Nachbarschaft hatte sich an diese seltsamen Stunden bereits gewöhnt und beantwortete die Fragen nach dem Geschrei stets mit der Bemerkung: „Es ist nichts: Garcia erteilt seiner Tochter nur Gesangstunden.“ Trotz dieser gar nicht zärtlichen Behandlung bewahrte die Malibran ihrem Vater stets eine rührende Anhänglichkeit und Liebe. Er hatte es doch verstanden, ihren künstlerischen Ehrgeiz anzustacheln und ihren Eifer zu entfachen. Sie erzählte später ihren Bewunderern folgendes Geschichtchen: „Eines Abends, als ich mit meinem allerdings etwas jähzornigen Vater ein Duett studierte, sollte ich eine überaus schwierige Passage — einen jener Triller, die die Freude der Zuhörer, aber der Schrecken der Sänger sind — ausführen. Ich getraute mich nicht und sagte: „Nein, das kann ich nicht; das ist zu schwer.“ Mein Vater hob die Hand, sah mich mit einem furchtbaren Blick an und sagte: „Wie — zu schwer?“ Dieses „wie“ hab ich nie vergessen können. Der Triller gelang und mein Vater belohnte mich mit einem Kuss auf die Stirn.“ Im Jahre 1862, als Legouvé in der Villa Medici in Rom wohnte, wurde auch die Malibran eingeladen. Sie war aber weder im Salon noch auf der Veranda zu bewegen, etwas zu singen. Plötzlich entfernte sie sich, ohne ein Wort zu sagen, von der Gesellschaft und näherte sich einem römischen Brunnen. Sie erstieg das Marmorbecken und sang in die wundervolle, sternenklare Nacht hinaus das Lied der Norma: „Casta diva“. Die Gesellschaft war von diesem Gesang so überrascht und von der Schönheit der Stimme derart begeistert, dass sie lange Zeit keine Worte fand, ihre Bewunderung auszudrücken. Legouvé schrieb später darüber: „Sie erschien uns wie ein überirdisches Wesen, das vom Himmel herniedergestiegen war. Die ersten Worte, die wir der Künstlerin sagten, erschienen mir so inhaltlos gegenüber der grossen Kunst, die wir eben gehört hatten. Ich konnte nur mit zitternder Stimme ihr versichern: Wir befanden uns in der erhabensten religiösen Stimmung.“

Vom jungen Rossini. Als Rossini elf Jahre alt war, war er mit seinem Vater und seiner Mutter, der Sängerin Anna Guidarini, die in Nasolinis „Tod der Semiramis“ auftreten sollte, zum erstenmal in Triest. Hier spielte sich, wie Philipp Danziger in seinen „Denkwürdigkeiten des Stadttheaters von Triest“ erzählt, eines Tages eine Szene ab, die auf Rossinis Berufswahl bestimmend einwirkte. Für den „Tod der Semiramis“ war ausser der Guidarini-Rossini auch die berühmte Grassini als Primadonna engagiert worden, und das Publikum teilte sich in zwei Parteien, die sich im Theater mit Erbitterung bekämpften: während ein Teil des Theaterpublikums unter dem Zauber der Grassini stand, schwärmte ein anderer Teil — und zu ihm gehörte die Jugend — für die anmutigere Guidarini-Rossini. Als nun eines Abends die Grassini als Semiramis ihre grosse Arie sang, mischten sich in den starken Beifall auch Zeichen von lebhafter Missbilligung. Das war einer so grossen Sängerin gegenüber unerhört, und die Grassini fiel in Ohnmacht; der Vorhang musste fallen, und die Oper konnte an diesem Abend nicht gegeben werden. Selbstverständlich beschlossen nun die Freunde und Verehrer der Grassini ihre Göttin zu rächen, wenn die Guidarini-Rossini aufträte. Und das geschah schon am nächsten Abend. Sie war kaum auf der Bühne erschienen, als, ohne dass sie noch einen Ton gesungen hatte, heftiges Pfeifen und Zischen ertönte. Und Rossinis Mutter tat, was ihre Kollegin getan hatte: sie wurde gleichfalls ohnmächtig. In diesem Augenblick stürmte zu nicht geringer Verwunderung des Publikums ein kleiner Junge auf die Bühne und umarmte und küsste die Künstlerin, während seine Augen die Zischer herausfordernd anblitzten. Die Theaterdiener trugen rasch die ohnmächtige Sängerin hinter die Kulissen, und die Szene war zu Ende . . . Jener Knabe war Gioachino Rossini gewesen. Danziger erzählt, dass die ritterliche Haltung des Knaben auf seine Eltern tiefen Eindruck machte: sie widmeten sich ihm jetzt mehr als vorher und liessen ihn, da er für das Theater auch sonst Interesse zeigte, Musik studieren.

Verdis literarischer und musikalischer Nachlass. Zur Jahrhundertfeier von Verdis Geburtstag soll der gesamte Briefwechsel des Komponisten herausgegeben werden. Seine Nichte, Frau Carrara, hat dem Komitee, das sich zu diesem Zweck gebildet hat, alle Dokumente, die sich in dem Nachlass ihres Onkels in Santa Agata gefunden haben, zur Verfügung gestellt. Es sind dies zunächst, in fünf grossen Bänden zusammengebunden, die Entwürfe aller wichtigeren Briefe, die Verdi zwischen 1840 und 1900 geschrieben hat, und die sich hauptsächlich auf geschäftliche Angelegenheiten beziehen. Dann Tausende von Telegrammen, Billetts und Postkarten, die der Komponist erhalten hat. Mehrere dieser Schriften stammen von Cavour und haben politischen Inhalt. Ausser der Korrespondenz hat das Komitee noch andere interessante Schriften im Nachlass Verdis gefunden. So die Originalpartitur der „Aida“-Ouverture und ein Libretto zum „König Lear“. Es ist oft behauptet worden, Verdi befasse sich mit einer Lear-Oper. Doch ist davon nur das Libretto vorhanden, das der Komponist selbst entworfen hat, und das eine seltsame Mischung von Presa und Versen aufweist. Die interessanteste Arbeit aus dem Nachlass Verdis, die man am wenigsten erwartet hätte, ist ein vollständiges Manuskript einer „Geschichte der Päpste“.

Erhebungen über Mißstände im privaten Musikunterricht Im preussischen Landtag ist wiederholt Klage geführt worden über die vielfachen Mißstände, die sich beim privaten Musikunterricht durch das Entstehen zahlreicher minderwertiger Privatschulen und ungenügende musikalische und pädagogische Vorbildung vieler Leiter und Lehrer von Musikinstituten herausgebildet haben. Der preussische Kultus

minister hat nun die zuständigen Behörden zu einer Berichterstattung darüber veranlasst, welche Mißstände in der Erteilung von Musikunterricht durch sogenannte Musikinstitute und Musiklehrer wahrgenommen oder festgestellt worden sind. Aus diesen Erhebungen wird sich erst ergeben, ob Massnahmen zu einer Regelung der Verhältnisse notwendig sind.

Goethe und Beethoven in den Geheimakten des Wiener Kongresses. Das grosse Werk über die Geheimpolizei auf dem Wiener Kongress, das der österreichische Historiker Prof. August Fournier im Verlage von Tempsky und Freytag erscheinen lässt, enthält unter der Fülle von Mitteilungen aus den Papieren dieser damals fast alles wissenden Institution auch interessante Angaben über einzelne Geistesgrössen, die mit der politischen Sphäre in gar keiner oder sehr oberflächlicher Berührung standen. So erfahren wir aus einem Rapport vom 20. Februar 1815 Wichtiges über Goethe als Diplomaten. Es heisst da: „Goethe hat die Note des Herzogs von Weimar in betreff der deutschen Angelegenheiten geschrieben". Der Dichter wäre also danach in höchst bedeutsamer Form an der diplomatischen Arbeit seines Herzogs Karl August, der selbst in Wien weilte, beteiligt gewesen. Auch von Beethoven hören wir in einem Geheimbericht vom 30. November 1814. Zunächst wird gemeldet, dass das Konzert, das Beethoven veranstaltete, um der Engländer willen, die am Sonntag keine Musik hören möchten, auf einen Werktag verlegt worden sei; dann heisst es weiter: „Die gestrige musikalische Akademie hat den Enthusiasmus für das Kompositeur-Talent des H. Beethoven auf keine Weise vermehrt. Es bilden sich wirklich Faktionen pro et contra Beethoven. Gegenüber von Rasumowsky, Apponyi, Kraft, welche Beethoven vergöttern, steht eine weit überzählende Majorität von Kennern, die von des Herrn Beethoven Komposition gar keine Musik hören wollen."

Der Deutsche Sängerbund umfasst jetzt 77 Bünde und 36 Auslandsvereine mit 5431 Vereinen und 191000 Sängern. Das Königreich Sachsen ist mit 17 Einzelbünden, 902 Vereinen und rund 32000 Sängern am stärksten vertreten. Unter den Auslandsvereinen sind nicht nur Vereine unserer Kolonien, von Russland, England, den Balkanstaaten, der Türkei, sondern auch von allen anderen Erdteilen zu finden, so dass man wohl sagen kann, der Deutsche Sängerbund ist ein geistiges Band des Deutschtums, das die Deutschen auf der ganzen Erde umschlingt. Die Verwaltung des Deutschen Sängerbundes ruht in den Händen eines Gesamtausschusses, aus 25 Mitgliedern bestehend. Der Vermögensbestand und die Einnahmen betrugen für 1912 176012 M., denen als Ausgaben 87870 M. (darunter 45000 M. Zuschuss für das Deutsche Sängerbundesfest in Nürnberg und 15000 M. Ausgaben für Herstellung der Jubiläumsfestschrift des Bundes) gegenüberstehen, so dass das Geschäftsjahr 1913 mit einem Bestand von 88241 M. begonnen wurde. Bei dem Sängerbundesfest in Nürnberg im vorigen Jahre ist ein Überschuss von etwa 12000 M. erzielt worden, der zwischen dem Deutschen Sängerbunde und der Feststadt geteilt wird. Das Vermögen der Deutschen Sängerbundes-Stiftung betrug Ende Dezember 1912 237071 M. Aus ihr erhalten Komponisten und deren Hinterbliebenen Jahresunterstützungen (im Berichtsjahre 8300 M.). Das nächste Deutsche Sängerbundesfest findet 1917 in Hannover statt. Für den 20. September 1913 ist ein ausserordentlicher Sängertag nach Koburg einberufen worden. In der Hauptsache sind zwei Anträge zu erledigen, einer des Steirischen Sängerbundes, dass in Zukunft in das Liederbuch des Deutschen Sängerbundes nur aufgenommen werden sollen: 1. Urheberrechtlich freigewordene Werke, 2. noch nicht veröffentlichte Bearbeitungen deutscher Volkslieder und 3. noch nicht veröffentlichte Kompositionen von Männerchören, und einer des Gesamtausschusses, den Eintritt in den Deutschen Sängerbund betreffend, der beispielsweise den Lehrergesangvereinen den Eintritt in den Bund ermöglichen soll.

Der Sportredakteur als Musikkritiker. Die Sportzeitschrift „Der Rekord" stellt die amüsante Hypothese auf, dass ein Sportredakteur seinen Kollegen von der Musikkritik vertreten müsste, und schildert das Ergebnis in folgender Weise: „Die Geiger stellten sich an der Innenseite, dicht bei den Lampen auf. Der Schiedsrichter, der mit einem kleinen Taktstock ausgerüstet war, fungierte gleichzeitig als Starter. Unmittelbar vor dem Start stellte er sich auf einer Kiste auf, vor der ein Pult stand. Durch Winken mit seinem Stock hielt er die Konkurrenten in Ordnung. Dann schickte er sie nach der Melodie „Ländliche Hochzeit" von Goldmark op. 26, auf die Reise. Sie sprangen ziemlich gleichmässig ab, einer der Geiger lag etwas in der Führung. Der Mann mit dem Sachshorn versuchte, sie zurück zu rufen, aber sie gingen in windender Fahrt davon. Der Kontrabass führte das Hintertreffen. Nach dem ersten Viertel des Kurses brach die kleine schwarze Flöte weg, aber die Geigen an der Innenseite hielten sich gut zueinander und legten eine mörderische Pace vor. Bei der halben Strecke zeigte die Posaune Zeichen von Ermüdung. Eine kleine, kurzschwänzige Flöte kämpfte scharf mit dem Waldhorn, fiel aber bald ausgepumpt zurück. Das dicke, alte Bombardon schien während des ganzen Rennens in Nöten zu sein und roarte fürchterlich. Es hielt sich aber tapfer bis zum Schluss. Alle kamen in guter Ordnung am Zielposten vorbei, der Richter schien aber keine Entscheidung fällen zu können. Er machte einen müden Eindruck. Die Teilnehmer gingen dann hinaus, um sich für das Beethoven-Handicap vorzubereiten. Es war eine ganz hübsche Leistung, aber sehr anstrengend für die Konkurrenten. Alle Wetten sind ungültig."

Kreuz und Quer

Berlin. Das Königliche Opernhaus zu Berlin bereitet zur Feier des hundertsten Geburtstages von Verdi eine Aufführung seiner Oper „Don Carlos" vor. Die Titelpartie soll Herr Jadlowker singen.

— Ein Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft wird vom 7.—9. Oktober in Berlin tagen. Unter anderem werden M. Graf-Wien über Kindheitserinnerungen im musikalischen Schaffen, Helene Herrmann-Berlin über die Idealität der Zeit im lyrischen Gedicht, J. Kretzschmar-Leipzig über die Gesetzmässigkeit in der Kunstentwicklung des Kindes und des primitiven Menschen, Adolf Lasson-Berlin über den Wertbegriff in der Ätshetik, Emil Reich-Wien über Ästhetik und Soziologie sprechen. Hugo Riemann-Leipzig wird einen aristoxenischen Beitrag zur modernen Musikäthetik liefern.

— Das Deutsche Opernhaus bringt als Neueinstudierungen: „Die Jüdin" von Halévy, „Undine" von Lortzing, „Don Juan" von Mozart, „Fra Diavolo" von Auber, eine „Iphigenie" von Gluck, „Troubadour" von Verdi (zur Hundertjahrfeier), „Hans Heiling" von Marschner. Während diese Neueinstudierungen hauptsächlich in der ersten Hälfte der Saison vor sich gehen, erscheinen vom 1. Januar ab allmählich folgende Werke Wagners im Spielplan: „Parsifal", „Die Meistersinger von Nürnberg" und „Der Ring des Nibelungen". An Neuheiten sind in Aussicht genommen: „Das Nothemd" von v. Woikowsky-Biedau, „Manon Lescaut" von Puccini, „Monsieur Bonaparte" von Bogumil Zepler, „Die Blinde von Pompeji" von Perosi und „Die Herzogin von Marlborough" von Fiebach.

— „Parsifal" wird in Berlin wahrscheinlich am selben Tag an zwei Bühnen seine erste Aufführung erleben. Im Königlichen Opernhaus, wo voraussichtlich Walter Kirchhoff die Titelpartie und Knüpfer den Gurnemanz singen wird, und am Charlottenburger Deutschen Opernhaus, wo Knote den Parsifal, Frau Kurt die Kundry und Braun den Amfortas singen werden.

— Für die gelegentlich des Regierungsjubiläums des Kaisers angeregte Sammlung alter volkstümlicher Lieder sind jetzt auch von den Gemeindeverwaltungen geeignete Schritte zu ihrer Förderung unternommen worden. Die Vereinigungen für geschichtliche und heimatliche Kunde hatten sogar verschiedentlich kleinere Geldpreise für die Einsendung allgemein vergessener Lieder ausgesetzt. Diesem Vorbilde haben sich jetzt die Gemeindeverwaltungen auf Veranlassung der Regierungspräsidenten und Landräte angeschlossen und ebenfalls mehrfach Geldpreise für diesen Zweck ausgesetzt. Allem Anschein nach dürfte das im Entstehen begriffene Werk alter volkstümlicher Lieder sehr reichhaltig und eine interessante Wiedergabe längst vergangener Dicht- und Gesangskunst werden.

— Die neueste Komposition von R. Strauss: „Festliches Präludium" für Orchester und Orgel, die am 19. Oktober zur Einweihung des Wiener Konzerthauses die Uraufführung erleben soll, wurde inzwischen für das Ausland von

der Philharmonic Society (Neuyork), von der Royal Philharmonic Society für London zur Erstaufführung erworben. In Deutschland wird das „Festliche Präludium" zunächst ausser von Prof. Nikisch in Berlin und Leipzig noch von Generalmusikdirektor Steinbach-Köln (Gürzenich-Konzerte), Musikdirektor Abendroth-Essen, Generalmusikdirektor Kes-Koblenz aufgeführt.

— Der Zentralverband deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine wird vom 18. bis 21. September in Berlin im Abgeordnetenhause seine 10. öffentliche Delegierten-Versammlung abhalten. Zur Beratung sollen vor allem wichtige soziale und berufliche Fragen des Tonkünstler- und Musiklehrerstandes gelangen. So wird u. a. Sanitätsrat Pick über Berufskrankheiten im Tonkünstlerstande sprechen.

— Ferruccio Busoni, der Ende September von Berlin scheidet, um sein Amt als Direktor des Konservatoriums in Bologna anzutreten, wird sich dort auch als Orchesterdirigent betätigen. Er wurde zum Leiter der dortigen Sinfoniekonzerte ernannt und wird bereits die in der nächsten Saison stattfindenden Sinfoniekonzerte mit dem aus 90 Musikern gebildeten Orchester dirigieren.

— Aus dem Nachlass von Rochus von Liliencron ist dem Musikhistorischen Seminar der Berliner Universität ein wertvolles Vermächtnis zugefallen. Das Seminar erhielt die sämtlichen „Denkmäler deutscher Tonkunst", erste und zweite Folge, die Liliencron selbst herausgegeben hat, und die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich".

— Als Aufgabe für den Wettbewerb um den Preis der zweiten Michael Beerschen Stiftung (2250 Mark) auf dem Gebiete der Musik für das Jahr 1914 ist gestellt: Eine Sinfonie. Näheres durch den Senat der Königlichen Akademie der Künste, Sektion für Musik, Berlin.

Bistritz (Siebenbürgen). Ein erfolgreiches Konzert mit eigenen Kompositionen veranstaltete hier Chormeister Hermann Klee.

Bremen. In der Oper sind für die kommende Saison ausser dem „Parsifal", welcher am 1. Januar zur Aufführung gelangen soll, als Neuheiten vorgesehen: Felix Weingartners Oper „Genesius", die unter Leitung des Komponisten in Szene geht, ferner Richard Strauss' „Elektra", Puccinis „Das Mädchen aus dem goldenen Westen", Tschaikowskys „Eugen Onégin". An Neueinstudierungen, teils Neuinszenierungen sind in Aussicht genommen: Auber, Fra Diavolo mit Herrn Kammersänger Hadwiger in der Titelrolle, Brüll: Das goldene Kreuz, Goldmark: Die Königin von Saba, Götz: Der Widerspänstigen Zähmung, Henschel: Die schöne Melusine, Mozart: Entführung aus dem Serail, Meyerbeer: Die Afrikanerin, Planquette: Die Glocken von Corneville, Rossini: Der Barbier von Sevilla und Tell, Saint-Saëns: Samson und Dalila, Strauss: Salome und Weber: Oberon.

Breslau. Dem Breslauer Jahrhundertfestspiel von Gerhart Hauptmann sind die Worte zu einer neuen Komposition von H. Zöllner entnommen, welche den Titel führt: „Deutschland an seine Kinder". Es sind dies die flammenden Anreden der „Mutter Deutschland" und der „Athene Deutschland" aus der vorletzten Szene des Festspiels. Die Komposition ist für Männerchor und Orchester geschrieben und wird voraussichtlich Ende August erscheinen.

Budapest. Im Alter von fast 70 Jahren ist der bekannte vortreffliche Violoncellist David Popper in Baden bei Wien am 7. August gestorben. Am 9. Dezember 1843 in Prag geboren, war er am dortigen Konservatorium Schüler Goltermanns und nahm 1868, nachdem er durch Konzertreisen in Europa sich als Virtuose bekannt gemacht hatte, die Berufung als erster Violoncellist an die Wiener Hofoper an. 1872 verheiratete er sich mit der Pianistin Sophie Menter. Im folgenden Jahr gab er die Tätigkeit im Opernorchester auf. Nachdem seine Ehe im Jahre 1886 geschieden worden war, wirkte er als Professor an der Landesmusikakademie in Budapest.

Dresden. J. L. Nicodé, der bekannte Komponist, feierte am 12. August seinen 60. Geburtstag. Nicodé war in Berlin Schüler der Kullakschen Neuen Akademie der Tonkunst, wo er Klavier bei Kullak und Komposition bei Wuerst studierte. 1878 kam er nach Dresden, wohin ihn Wüllner als Lehrer für Klavierspiel an das Kgl. Konservatorium berief. In Dresden dirigierte er von 1885 bis 1888 die Philharmonischen Konzerte, von 1893 bis 1900 die Nicodé-Konzerte, ein eigenes Unternehmen. In Dresden entstanden die meisten seiner Kompositionen.

Düsseldorf. Herrn Musikdirektor J. Drügpott, der bei der Jahrhundertfeier in Geldern die Choraufführung dirigiert hat, wurde vom Kaiser das Verdienstkreuz in Silber verliehen.

Frankfurt a. M. Als erste Neueinstudierung in der neuen Spielzeit des Opernhauses geht Ende des Monats Mozarts komische Oper „Cosi fan tutte" in Szene, ferner wird die seit einer Reihe von Jahren nicht gegebene Oper „Eugen Onégin" von P. Tschaikowsky wieder in den Spielplan aufgenommen. Zur Feier des 100. Geburtstages Verdis gelangt sodann am 9. Oktober die Oper „Falstaff" zur Aufführung, auch des Meisters selten gegebene Oper „Don Carlos" wird aus diesem Anlass im Repertoire erscheinen.

— Nicolas Manskopf, der sich auf Veranlassung der Internationalen Musikgesellschaft vor einigen Jahren durch eine Berlioz-Ausstellung und anlässlich des 150jährigen Todestages Mozarts durch eine Mozart-Ausstellung in seinem musikhistorischen Museum in Frankfurt a. M. verdient gemacht hat, veranstaltet anlässlich des 100jährigen Todestages A. M. Grétrys im September d. J. eine Grétry-Ausstellung in den Räumen des Museums. Die Ausstellung wird in erster Linie Porträts des Komponisten enthalten, ferner wertvolle Handschriften, Medaillen, alte Theaterzettel von Aufführungen Grétryscher Werke u. a. m.

Görlitz. Dr. Hermann Brause, der sich besonders durch seinen Vortrag Löwescher Balladen einen Namen machte, wird in der nächsten Saison in seinen Konzerten vor allem auch neue Balladenkompositionen zeitgenössischer Tondichter, wie H. Hermann, F. Weingartner, V. Woikowsky, P. Scheinpflug, H. Stephani, E. Baeker u. a. erstmalig zu Gehör bringen.

Haag. Hier hat sich ein Ausschuss gebildet, um in dem Seebade Scheveningen nach dem Muster der Bayreuther Bühne und des Münchner Prinzregenten-Theaters ein Wagner-Theater zu erbauen, in dem im Sommer Werke Wagners, Mozarts und Glucks, sowie andere klassische Musikwerke aufgeführt werden sollen. Die Baukosten werden auf zwei Millionen Gulden veranschlagt.

Halle a. S. An der Universität Halle wird Prof. Abert im nächsten Semester ein musikwissenschaftliches Seminar eröffnen.

— Das hiesige Stadttheater wird nun doch Wagners „Parsifal" bringen. Bekanntlich hatten die Stadtverordneten die vom Magistrat vorgeschlagene Subvention von 20000 M. mit $^3/_4$ Mehrheit abgelehnt, und deshalb will Geheimrat Richards die Kosten der Aufführung aus eigenen Mitteln bestreiten. Als weitere Neuheiten werden Waltershausens „Oberst Chabert", Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen" und eine Anzahl neuer Operetten angekündigt. Im übrigen werden viele Neueinstudierungen (u. a. fünf Verdiopern, aus Anlass des 100. Geburtstages des Meisters) das Repertoire ergänzen. Drei neue Kapellmeister kommen: Hermann Wetzler (bisher in Riga), Wilhelm König (bisher in Elberfeld) und Dr. Plank (bisher in Elbing). Für das Altfach wurden Frieda Gollmer aus Frankfurt und Hete Kaiser aus Hannover, für das Soubrettenfach Jolanda Hoffmann aus Würzburg verpflichtet.

Karlsruhe. Das Grossh. Konservatorium für Musik wurde laut soeben erschienenem 29. Jahresbericht im Schuljahr 1912/13 von 919 Zöglingen besucht. Den Unterricht erteilten 37 Lehrer und 26 Lehrerinnen. Von der Grossherzogin Luise von Baden wurden unbemittelten, begabten Schülern wiederum reiche Stipendien gewährt. Von der Direktion des Grossh. Konservatoriums selbst wurden 21 Freistellen und 35 Preisermässigungen erteilt. Die Stadt Karlsruhe leistet der Anstalt einen jährlichen Beitrag von M. 6000. Vom Ministerium des Kultus und Unterrichts wurden dem Lehrerpensionsfonds M. 500 überwiesen und die gleiche Summe für das nächste Schuljahr in Aussicht gestellt. Zu Gunsten des Hilfsfonds der Lehrerinnen ist eine Stiftung begründet worden, die ihm beträchtliche Mittel zuführt. Am Schluss des Schuljahres trat Herr Hofkapellmeister Reichwein infolge seiner Berufung an die k. k. Hofoper in Wien aus dem Lehrerkollegium aus. An seiner Stelle ist sein Nachfolger am Grossh. Hoftheater Herr Hofkapellmeister Cortolezis dem Lehrerkollegium beigetreten. Einen sehr erfreulichen Aufschwung hat die Opernschule genommen.

Sie ist dieses Jahr durch die szenische Aufführung der Oper „Das goldene Kreuz" von Ignaz Brüll zum ersten Male selbständig hervorgetreten und hat nach dem Urteil der Kritik und des Publikums ihre Aufgabe gesanglich und darstellerisch sehr gut gelöst. Im Laufe des Schuljahrs 1912/13 veranstaltete das Grossh. Konservatorium 34 Schulaufführungen. Darunter 16 öffentliche Prüfungen. Das neue Schuljahr beginnt Montag den 15. September.

Köln. Im fünften volkstümlichen Konzert des städtischen Orchesters trat die Violinvirtuosin Fräulein Irma Seydel aus Boston als Solistin mit grossem Erfolge auf.

Kreuznach. Im 2. Sinfonie-Konzert der hiesigen Kurkapelle wurde die sinfonische Dichtung „König Lear" für Orchester von Fritz Theil unter des Komponisten Leitung mit grossem Erfolge aufgeführt. Das Werk wurde bereits in verschiedenen Städten zu Gehör gebracht und fand jedesmal eine günstige Beurteilung. Der Komponist hat sich schon mehrfach mit Orchesterwerken erfolgreich eingeführt. Im April fand im Magdeburger Theaterkonzert eine Aufführung einer sinfonischen Dichtung zu Hebbels „Judith" statt, die so starken Erfolg hatte, dass sie bald darauf wiederholt wurde.

Leipzig. Das Mysterium „Christus" von Felix Draeseke, dessen Aufführungen in Dresden und Berlin von grossem Erfolge begleitet waren, ist in den Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig übergegangen.

Los Angeles. Ein Preis von 10000 Dollars ist von der National Federation of Musical Clubs in den Vereinigten Staaten für die Komposition einer amerikanischen Nationaloper ausgeschrieben worden. Komponist und Textdichter müssen Bürger der Vereinigten Staaten sein. Die Erstaufführung wird in Los Angeles anlässlich der Panamerikanischen Ausstellung im Juni 1915 stattfinden.

Mailand. Zur Fünfzehnhundertjahrfeier des Konstantinischen Ediktes werden im November hier grosse Festlichkeiten stattfinden. Perosi wird dabei mehrere Konzerte in der Basilika St. Ambrogio geben und bei dieser Gelegenheit drei seiner Werke zum ersten Male dem Publikum vorführen: ein Pastorale für grosses Orchester, eine Suite für kleines Orchester und ein „Vespertina Oratio" betiteltes Oratorium für Sopran, Chor und Orchester. Auch Perosis Weltgericht soll während des Festes aufgeführt werden.

— In dem noch unveröffentlichten Briefwechsel Verdis mit seinem Mailänder Verlage Ricordi hat Giuseppe Adami einen interessanten Brief des Meisters aufgefunden, worin er sich über die Patti äussert. Der Brief stammt aus dem Jahre 1877 und ist aus Sant' Agata, wo Verdi damals wohnte, an Giulio Ricordi gerichtet. Damals trat die Patti zum erstenmal in Mailand auf, und zwar, wie zu erwarten war, unter lärmendem Erfolg. Verdi schrieb hiernach: „Als ich sie zum ersten Male (sie war damals erst 18 Jahre alt) in London hörte, wurde ich nicht nur durch ihren wunderbaren Vortrag, sondern auch durch einige Züge ihres Spieles verblüfft, in denen sich eine grosse Darstellerin offenbarte. Ich entsinne mich der keuschen und züchtigen Art, wie sie sich in der „Somnambula" auf das Bett des Offiziers legte, und wie sie im „Don Juan" dem Zimmer des Entführers entfloh. Ich erinnere mich ferner ihres stummen Spieles während der Arie Don Bartolos im „Barbier von Sevilla", vor allem aber des Rezitativs vor dem Quartett im „Rigoletto", wenn der Vater ihr ihren Geliebten in der Kneipe zeigt und ihr dabei die Frage stellt: „Liebst du ihn noch immer?" „Ich liebe ihn", antwortete sie, und nichts kann die erhabene Wirkung dieser Worte wiedergeben, wie sie die Patti brachte. Diese Dinge und noch andere hat die Patti schon vor mehr als zehn Jahren zu sagen und zu machen verstanden, nur wollten es viele noch nicht zugeben, und Sie haben es gerade wie unser Publikum gemacht: Sie bestanden darauf, dass sie erst Ihre Taufe empfinge, als ob das ganze übrige Publikum Europas, das über der Patti förmlich toll geworden ist, auch rein gar nichts verstünde. Scheint es Ihnen nicht, dass dies Verfahren etwas zu sehr an das abscheuliche „Chez nous" der Franzosen erinnert?"

Mainz. Das Mainzer Stadttheater will den „Parsifal" am 1. Januar aufführen. Im Oktober findet die deutsche Uraufführung von Leoncavallos neuem Werke „Zigeuner" statt. Der Komponist wird die Uraufführung selbst leiten. Zugleich kommt auch die deutsche Uraufführung einer einaktigen französischen Oper: „Elle était une Bergère" von Andrée Rivoire, Musik von Marcel Latte, übersetzt von Rudolf Presber, heraus.

München. Ein amerikanischer Boykott über die Münchner Richard Wagner-Festspiele, das Prinzregententheater und über die Stadt München selbst ist, wie Berliner Blätter berichten, von sieben einflussreichen Amerikanern beschlossen worden. Der Groll der Amerikaner gegen Münchens Fremdenindustriemethode ist in den letzten Jahren sehr stark geworden. Den Stein ins Rollen gebracht hat die Erhöhung der Eintrittspreise im Prinzregententheater und dazu ein Artikel des Musikreferenten der Münchner Zeitung gelegentlich der Tristan-Aufführung, in dem er einige abfällige Bemerkungen über die amerikanischen Gäste machte. Der Ausschuss der Amerikaner hat nun beschlossen, die abfällige Kritik der Münchner Zeitung und dazu eine Warnung vor der Fremdenindustrie in vierzig grossen amerikanischen Zeitungen zu verbreiten und alle Landsleute darauf aufmerksam zu machen, dass Münchens Festspiele und die Stadt selbst zu meiden seien, bis die Verhältnisse gesünder werden. Ausserdem erwartet man eine Entschuldigung von dem Musikberichterstatter der Münchner Zeitung.

Bad Nauheim. Im 7. Sinfonie-Konzert der Kurkapelle gelangten unter Prof. Windersteins Leitung die Intermezzi für kleines Orchester von Hans F. Schaub mit starkem Erfolg zur ersten Aufführung.

Paris. Hier hat sich ein Ausschuss zur Errichtung eines Denkmals für Massenet gebildet, seit dessen Tod nunmehr ein Jahr vergangen ist. An der Spitze des Komitees steht der Präsident der Republik.

San Franzisko. Das Verdi-Denkmal für San Franzisko ist jetzt von Genua aus verschifft worden. Es ist von der Franziskoer italienischen Kolonie bestellt worden und stammt von dem Mailänder Bildhauer Rossi Grassotti, der als Sieger aus einem Wettbewerb hervorgegangen ist.

Stuttgart. Hier hat ein Kunstfreund, der nicht genannt sein will, die Mittel zur Gründung eines Konzertorchesters gestiftet. Die Oberleitung übernimmt der ehemalige Inhaber des Münchner Kaim-Orchesters Hofrat Dr. Kaim. Neben Abonnementskonzerten ist vor allem eine Reihe von Volkssinfoniekonzerten ins Auge gefasst nach dem Vorbild der von Kaim gegründeten Münchner Einrichtung.

— Das Stuttgarter Hoftheater will den „Parsifal" zum erstenmal Karfreitag 1914 geben.

Swinemünde. H. Zoellners oft gespieltes Musikdrama „Die versunkene Glocke" (nach Gerhart Hauptmanns Märchendichtung) gelangte im Kurtheater in Swinemünde zur ersten Aufführung. Das Stadttheater in Rostock nimmt dieses Werk erneut in seinen Spielplan auf.

Verona. Das Amphitheater von Verona, das in seiner einzigartigen Ausgeglichenheit des Raumes und in seiner ausgezeichneten Erhaltung schon als Bauwerk einen starken Eindruck hinterlässt, war vor kurzem die Stätte eines ungewöhnlichen künstlerischen Ereignisses. In der mächtigen Arena, die bis zu ihren letzten, höchsten Stufenreihen von einer gewaltigen, festlich gestimmten Menge besetzt war, ging zum ersten Male unter freiem Himmel eine Oper in Szene: Verdis „Aïda". Die künstlerischen und technischen Schwierigkeiten bei der Durchführung dieser als eine nationale Ehrung für Verdi gedachten Festaufführung waren gewaltig. Nicht weniger als 800 Personen weilten zeitweise gemeinsam auf der Bühne, und die Art, wie diese Masse von Menschen zu einheitlicher, harmonischer Bewegung geschult worden war, übte auf das Publikum eine geradezu hinreissende Wirkung aus. Vom theatertechnischen Standpunkt aus bleibt es interessant zu beobachten, wie der Regisseur Tullio Serafin die szenischen Fragen löste. Auf der antiken Bühne der Arena musste der Dekorationswechsel naturgemäss die Gefahr einer künstlerischen Illusionsstörung bergen. Dieser Gefahr begegnete man mit einer Einfachheit, die unter Verzicht auf alle Effekte von Anfang an einer ernsten und knappen Monumentalität zustrebte. Im Hintergrund der mächtigen Bühnenfläche war ein grosses Tor, eins der Tore von Theben. Der bewegliche Teil der Bühnendekoration wurde auf acht grosse, massige Säulen beschränkt. Diese Säulen sind bald in einer Front dem Publikum zugekehrt, bald erscheinen sie gruppen- oder paarweise angeordnet, suchen

Tiefen- oder Breitenwirkungen, je nach den Ansprüchen der Szenen. Am vorderen Teil der Bühne ragen zwei mächtige Obelisken hervor, von zwei Sphinxen flankiert; sie schaffen sozusagen gemeinsam mit der Steinfarbe der Arena den Grundton dieser Bühne, der als Soffitte das Himmelsgewölbe dient. Die Zuschauermenge blieb im Halbdunkel der Nacht; alles Licht war konzentrisch auf die Bühnenebene gelenkt. Wie wirkte nun der Versuch, Verdis Orchester aus der Geschlossenheit der Opernhäuser ins Freie überzuführen? Schon die ersten Klänge liessen erkennen, dass die Arena von Verona über ausgezeichnete akustische Verhältnisse verfügt. Wenn trotzdem einzelne leise Stellen etwas verstärkt werden mussten, um Geltung zu behalten, so erklärt sich das aus der Notwendigkeit, die von einer nach Tausenden zählenden Zuschauermenge unwillkürlich ausgehenden Geräusche zu überbieten. Damit schied zwar das Streben nach zarten Wirkungen aus, aber auf der anderen Seite gewann das Orchester Kraft und Schönheit. Da auch die Solisten stimmlich und darstellerisch ihren Aufgaben vollkommen gewachsen waren, kam mit dieser Aufführung eine Gesamtwirkung zustande, die italienische Enthusiasten im Zusammenhang mit dem Amphitheater in Verona bereits von einem künftigen Bayreuth Italiens träumen lassen.

Wien. Die Wiener Hofoper wird die neue Saison mit Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen" beginnen; als zweite Opernnovität folgt dann „Notre dame" von Franz Schmidt. Der „Parsifal" kommt in Wien am 6. Januar 1914 in der Inszenierung von Roller zur Aufführung; das Werk soll nur als Festspiel an besonderen Tagen aufgeführt werden.

Bad Wildungen. Als Sonderkonzert gab das Kurorchester einen Scharrer-Abend. Den wirkungsvollen Auftakt des Abends bildete ein schwungvoller, farbenreicher Festmarsch. Der weitere Verlauf brachte 3 Ouvertüren, die in der Folge ihrer Entstehung betrachtet, einen Einblick in die Stilentwicklung des Komponisten geben. Das Hauptwerk des Abends war die Sinfonie in D moll op. 23. Scharrer hat, wie die Wildunger Zeitung schreibt, hier gewissermassen eine Synthese von Brahms und Bruckner geboten: die musikalische Sprache, das Pathos und das orchestrale Kolorit der Brucknerschen Sinfonie in der strengen klassischen Form Brahmsens; doch in dem bereits in seinen Ouvertüren vorgebildeten persönlichen Stil Scharrers. Die Bezeichnung: „Per aspera ad astra" will nicht etwa ein Programm andeuten, sondern nur eine ganz allgemeine Charakterisierung des musikalischen Inhalts bieten. Die beiden ersten Sätze atmen schwere Kampfstimmung, das Scherzo sprüht in Laune und hat im Trio pastorale Anklänge, während der letzte Satz wieder in den Kampf ruft und nur in seinem zweiten Thema Siegesstimmung bringt; so endet das Werk nicht in einer Verklärung, sondern in eine Apotheose des trotzigen Beharrens, wie es im Hauptthema des letzten Satzes ausgesprochen wird. Das Kurorchester spielte unter der Leitung Scharrers mit Hingebung die teilweise sehr schwierigen Werke vortrefflich. Der Abend war ein voller Erfolg für den Komponisten.

Neue Klaviermusik

Scharwenka, Xaver, op. 85. Zwei Balladen. (Nr. 1. Fismoll; Nr. 2. Fmoll; je M. 1.50.) Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Kronke, Emil, op. 79. Trois Valses érotiques. (Nr. 1. Cdur; Nr. 2. Gmoll; Nr. 3. Edur; je M. 1.–.) Ebenda.

— op. 85. Moments valsants. (Valses caractéristiques; Nr. 1. Dolce con grazia; Nr. 2. Vivo; Nr. 3. Con spirito; Nr. 4. Con noblezza; in einem Heft M. 2,—.) Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann.

Akimenko, Théodore, op. 55. Cinq Morceaux. (Nr. 1. Prélude, M. —,80; Nr. 2. Polka, M. —,80; Nr. 3. Rêverie, M. —,80; Nr. 4 Etude Cismoll, M. —,80; Nr. 5 Valse Asdur M. 1,20; in einem Heft M. 2,50.) Ebenda.

Scharwenka bietet in den „Zwei Balladen" op. 85 zwei schwerwiegende Stücke von Bedeutung. Ich möchte sie besonders allen den Konzertpianisten ans Herz legen, die sich — es sind derer zum Glück viele und werden von Jahr zu Jahr mehr — in die Werke von Brahms durch lange Übung eingefühlt und -gelebt haben. Ähnlich wie Dohnányi ist nämlich auch X. Scharwenka einer von den nicht allzuvielen, die Brahmsens Geist ganz in sich aufgenommen haben und in seinem Sinne schaffen. Dazu kommt, dass er kein blosser Nachbeter ist, sondern auch ein eigen Wörtlein in der „modernen" Musik mitreden darf. Die beiden Balladen sind von grosser Überzeugungskraft; mit Hinsicht auf die Spielbarkeit sind sie schwer zu nennen, wenn man sich einen Schüler oder einen Dilettanten als Ausübenden vorstellt, mässig schwer, wenn man sich einen Konzertpianisten zu ihrer Bewältigung denkt.

Emil Kronke begrüsse ich von neuem als einen aus der glücklicherweise nicht zu kleinen Anzahl jener Komponisten, die dem Lehrer, der zu seiner Verzweiflung bei seinen Schülern klassischen und besten modernen Stücken gegenüber auf hartnäckigsten Widerstand stösst und der doch seine Zöglinge nicht verlieren möchte, aus schwerer Not helfen. Auch seine Walzer op. 79 und op. 85 sind von anständiger, geschickter Mache, klingen ein klein wenig schwerer als sie sind und eignen sich für die oben geschilderten Schüler wie für den Dilettanten vorzüglich. Ein nicht zu unterschätzender Vorteil ist es ferner, dass sie der Geläufigkeit, der Übung in den verschiedenen Anschlagarten und der Ausbildung des rhythmischen Gefühls recht förderlich sein können, wie auch die linke Hand häufig von der üblichen eintönigen Walzertaktbegleitung wegstrebt.

Ungewöhnlichere Stücke sind die „Cinq Morceaux" (op. 55) von Théodore Akimenko. Ein Sucher nach neuen musikalischen Gefühlswerten stellt sich uns in diesem Tondichter vor. Vorläufig bleibt es zwar noch beim Suchen; indes ist es sehr erfreulich, dass er sich nirgends die Ohren verstopft und nirgendwo für das Auge allein schreibt. Wenn man auch manchmal zu der Ansicht kommt, dass er sich bei seinem Suchen vergreift, so bleibt ihm doch der reine sinnliche Klang überall der Wegweiser. Das mag wie ein Widerspruch klingen; vielleicht wird man mich aber verstehen, wenn ich als Gegenstück anführe, dass es so manchen Tonsetzer gibt, dessen Harmonien richtig sind und auch richtig miteinander verbunden sind, dessen Ohren aber mit Watte verstopft zu sein scheinen. Von den Stücken Akimenkos, die z. T. nicht zu leicht zu denken sind, sagen mir am meisten zu die zarte „Prélude", die duftige „Rêverie" und die flotte „Valse", die den Komponisten auch unbefangener in der Niederschrift ausweist. Dr. Max Unger

Neue Lieder

Dittmar, E., op. 8. Lied des Pfalzgrafen Friedrich („Ich knie vor Euch als getreuer Vasall" [V. v. Scheffel], für eine Singstimme mit Klavier; M. 0,80). Leipzig, P. Pabst.

Lauquère, Paul. Gebet. Für eine Singstimme mit Begleitung von Violine und Pianoforte (oder Orgel); M. 2,—. Ebenda.

Knab, Armin, op. 19. Zwei Lieder für eine Singstimme und Klavier (Nr. 1, Ball der Tiere; Nr. 2, Käuzchenspiel; je M. 0,60). Ebenda.

Bartz, Johannes. Volkstümliche Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 25. Für ganz kleine Leute. Op. 26. 15 Lieder für grössere Kinder. Op. 27. Für jung und alt. Op. 28. 15 geistliche Lieder. Op. 29. Heimatklänge. Op. 30. Frauenliebe. Op. 31. Männerliebe. Op. 32. Liebesgeschichten. Op. 33. Im Maien. Op. 34. Volksklänge. Op. 35. Soldatenlieder. Op. 36. Schelmenliedchen. (Jedes Heft mit 15 Liedern netto M. 1,—.) Ebenda.

Es ist das offensichtliche Bestreben des rührigen Leipziger Verlages P. Pabst, in erster Linie für Haus und Unterricht zu wirken und da wieder besonders mit Rücksicht auf den Dilettanten. Auch die Lieder, die mir bisher und auch heute aus diesem Verlag vorliegen, bestätigen dieses Streben: Sie werden fast durchweg durch Schlichtheit der melodischen Linie, Unmittelbarkeit der Erfindung, übersichtliche Form und mässige Schwierigkeit der Begleitung gekennzeichnet; dabei ermangeln sie zum Glück, wenigstens die vorliegenden, jenes widerlichen Anstrichs, wodurch das schlechte Gassenlied gebrandmarkt ist. Das erste der oben angezeigten Stücke, das frische „Lied des Pfalzgrafen Friedrich" von E. Dittmar, eignet sich vornehmlich zum Vortrag einer mittleren Männerstimme in Gesellschaften; der von reicher Empfindung getragene Sang von Lauquère, das „Gebet" nach Worten von Geibel, ist für eine Sopran- oder auch

Tenorstimme zum Gebrauch beim Gottesdienst, in Kirchenkonzerten und nicht zuletzt auch bei Trauungen berechnet und ist, von seinem anziehendem Gehalt abgesehen, besonders auch deshalb zu bewillkommnen, weil die Liedliteratur mit obligaten Instrumenten (hier mit Geige), zumal die kirchliche, nicht gerade sehr umfangreich zu nennen ist. Nach kindlichen Texten sind der „Ball der Tiere" und „Käuzchenspiel" von Armin Knab gesetzt, weniger aber, mindestens nicht das erste, zum Singen für Kinder als zum Anhören für diese, was auch durch die Widmung des ersten an die bekannte Kinderliedersängerin Selma vom Scheidt vom Tonsetzer selbst ausgedrückt zu sein scheint.

Für verschiedene Zwecke geeignet sind die zwölf Hefte „Volkstümliche Lieder" von Johannes Bartz. Die Bestimmung der meisten weist bereits der Titel aus. Das Volkslied wird zwar selten von einem absichtlich im Volkston geschriebenen Lied ersetzt werden können. Auch diese Lieder sind dazu nicht imstande. Doch wird man es ihnen lassen müssen, dass die meisten davon die wichtigsten Merkmale des echten Volksliedes aufweisen: Natürlichkeit des melodischen Flusses, klare Gliederung, strophischen Aufbau und schlichte Empfindung. Ich wünschte, dass sie dazu ihr Scherflein beitrügen, die Liederschundliteratur aus dem Hause zu verdrängen. Besonders könnte hier der Gesanglehrer viel Gutes stiften, wenn er sie solchen Schülern, die nach untiefer gesanglicher Kost Verlangen tragen, in die Hand drückte; dann würde er wenigstens der Geschmacksverirrung keinen Vorschub leisten und keinen Schaden stiften. Noch haben sie einen von so manchem Gesanglehrer gewiss sehr geschätzten Vorzug: Ihre Begleitung ist meist so leicht gesetzt, dass auch ein nur mässiger Klavierspieler die Sachen glatt vom Blatte weglesen wird.

Dr. Max Unger

Das neue Loewebuch

Anton, Karl Dr.: Beiträge zur Biographie Carl Loewes, mit besonderer Berücksichtigung seiner Oratorien und Ideen zu einer volkstümlichen Ausgestaltung der protestantischen Kirchenmusik. Beilagen: Register zu Loewes Selbstbiographie, Notenbeispiele, Analyse des Oratoriums „Hiob" von Prof. Diehl-Worms, Loewes Hochzeitszeitung von Hofrat Schütz. 187 S. Verlag Max Niemeyer, Halle a. S. Preis M. 6.—.

Die vorhandene Literatur über den grossen Balladenmeister Loewe ist keineswegs eine geringe. Bulthaupt, Wellmer, Spitta haben wertvolle Abhandlungen geschrieben, und Runze veranstaltete 1899—1903 in verdienstlicher Weise bei Breitkopf und Härtel eine grosse, 17bändige Gesamtausgabe der Loeweschen Gesangswerke. Ein Buch, das aber wie diese Arbeit von Karl Anton auf der Basis exakter Quellenforschung und historisch-kritischer Wissenschaftlichkeit eine erschöpfende und zuverlässige Darstellung von Loewes Leben und Bedeutung gibt, das fehlte bisher noch ganz. Angesichts der von Musikgeschichten immer wieder in Umlauf gesetzten haltlosen Angaben über Loewe, angesichts der vom Standpunkte objektiver Sachlichkeit aus oft recht anfechtbaren Würdigungen war dies Loewebuch sogar eine Notwendigkeit. Der Verfasser will es als Grundlage zu einer künftigen, umfassenden volkstümlichen Biographie benutzen.

Die Arbeit gliedert sich in die drei Hauptteile: Zum äusseren Leben — Zur inneren Entwicklung — Das Loewesche Oratorium. Schon bei den biographischen Skizzierungen des ersten Teiles kam es Anton darauf an, einerseits die Zusammenhänge mit dem Gesamtmusikleben und andererseits die Loewes innere Entwicklung bestimmenden lokalen Verhältnisse zu berühren, worüber dann im 2. Teile eingehende Erörterungen folgen. Mit vielen falschen Ansichten wird radikal aufgeräumt, völlig neues Material wird in überzeugender Klarheit unterbreitet. So weist z. B. der Verfasser nach, dass Zelter ganz entgegen der durch Runze vertretenen Meinung für Loewes künstlerische Entwicklung ungleich weniger in Betracht kommt als Zumsteeg, A. P. Schulz, K. M. v. Weber und vor allem Reichardt; so bringt er namentlich über Loewes Stettiner Zeit 1820—1866 viele neue Nachrichten (worunter besonders interessiert, dass Loewe 1827 die erste öffentliche Aufführung von Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouvertüre bewerkstelligte und bereits 1831 — also 2 Jahre nach der denkwürdigen Berliner

Aufführung unter Mendelssohn — die Bachsche Matthäus-Passion herausbrachte). Das grosse Ziel, das Loewe als produzierender und reproduzierender Künstler verfolgte, formuliert Abert so: Regeneration der Chormusik auf deutsch-volkstümlicher Grundlage. Ihm schwebte das Ideal einer allgemeinen nationalen Volkskunst vor, „einer völligen Durchdringung des Lebens mit Musik, in erster Linie mit Vokalmusik, zum Zwecke der sittlich-religiösen Wiedergeburt des Volkes". In diesen Gedanken berührt sich — wie der Verfasser sehr richtig bemerkt — Loewe mit Wagner, welch letzterer denn auch in Loewe einen „verwandten Geist verehrte und liebte" . . .

Zweifellos das meiste Interesse beansprucht der 3. Teil. Der Musiker erfährt hier von einer Seite des Loeweschen Schaffens, die bisher niemand genau kannte. Die Autoren der Lexika haben arg gesündigt, dass sie ohne Kenntnis der einschlägigen Werke immer wieder falsche Ansichten über die Oratorien Loewes verbreiteten. Schumann und Spontini, die Historiker Kretzschmar und Spitta erkannten ihren Wert, und neuerdings veröffentlichte Dr. A. Schering-Leipzig in seiner „Geschichte des Oratoriums" die erste ausführliche, auf wirklicher Kenntnis beruhende Abhandlung darüber. Ganz unabhängig von Schering ist nun Anton, dem dabei noch seine persönliche Bekanntschaft mit der Familie Loewe zustatten kam, auf dieselben Resultate gekommen. Loewe strebte ein „balladisches" Oratorium an, das im Hinblick auf die für die Masse des Volkes zu schwere Bachsche Tonkunst volkstümlich-musikalisch ausgestaltet sein sollte und überdies der „religiösen Orientierung" nicht ermangeln sollte. In allen Oratorien, selbst in denen mit weltlichen Stoffen, suchte derMeister eine „Verbindung des rein Menschlichen mit dem Göttlichen" zu geben und zwar durch Verwendung kirchlicher Elemente (wie Choral, geistl. Lied, reines Bibelwort). Über all dieses und andere Wesenszüge des Loeweschen Oratoriums (als da sind: Verwendung des Chorals und Rezitativs, Behandlung des Orchesters, Bedeutung des Leitmotivs usw.) werden tiefgründige Betrachtungen angestellt, und schliesslich charakterisiert Anton jedes einzelne der 16 Oratorien. Der Druck der Stettiner Verhältnisse, die übermässige Amtstätigkeit, die den Flug der Phantasie niederhielt, haben den Meister sein hohes Ziel nicht völlig erreichen lassen. Und so sind die Oratorien recht ungleichartig. Als das bedeutendste Werk hebt sich der „Hiob" heraus, der vor einigen Jahren in einer Aufführung zu Worms seine Lebenskraft bewiesen hat und hoffentlich bald im Druck erscheint. — Alles in allem handelt es sich mit Antons Loewebiographie um ein mit grosser Wärme und strenger Sachlichkeit, mit peinlicher Gewissenhaftigkeit und staunenswerter Literaturkenntnis geschriebenes wertvolles Buch. Paul Klanert

---

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag der J. Boltzeschen Buchhandlung, Gebweiler:

Krückl, Dr. K., Notenschrift. 35 Pf.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Berlin:

Kienzl, Wilhelm, op. 44. No. 4. Meine Lust ist Leben! Bearbeitung für gem. Chor vom Komponisten. Part. n. 80 Pf. Stimmen n. 80 Pf.

Boldini, Ed., op. 54. Chansons anacréontiques pour le Piano No. 1. Grazioso. No. 2. Amoroso. No. 3. Giocoso à n. M. 1.50.

Sieveking, M., Introduction et Valse lente pour le Piano n. M. 1.50.

Verlag von Ad. Dähler, Barmen-R.

Vares, Kurzer Schlusssatz und Das heilige Geheimnis. Arrangement aus „Concert spirituel" Op. 3 für gemischten Chor und Harmonium oder Klavier (Letzteres mit Violine) ad libitum M. 1.50

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 23. August 1913, Nachm. ½2 Uhr:

Moritz Hauptmann: „Ich danke dem Herrn". Carl Reinecke: Offertorium. Gustav Schreck: „Aus irdischem Getümmel".

I. Kapellmeister und Oberregisseur der Oper

Eine Erwiderung von Dr. Ernst Lert

Theaterkünstlerische Kompetenzfragen anzuschneiden ist immer ein recht gefährliches Unternehmen, denn in keiner künstlerischen Arbeit fliessen die Grenzen der einzelnen Tätigkeiten (also auch der Rechte und Pflichten) so ineinander als in der Vorbereitung und Leitung eines Bühnenkunstwerkes. Herr Hofkapellmeister Meister hat diese Schwierigkeit wohl empfunden, als er im Austragen eines konkreten Streitfalles die Rechte und Pflichten des I. Opernkapellmeisters und des Oberregisseurs der Oper ziemlich gleich und gerecht in die Sonne teilte. Zum Schluss seines in diesen Blättern erschienenen Aufsatzes (Heft 28) aber bricht er (man spürt, fast gegen seine besser argumentierende Überzeugung) aus seiner bisherigen reinfühligen Sachlichkeit mit mehr Temperament als Urteil in folgenden scharfen Ausfall los:

„Der Kapellmeister hat zweifellos das Recht, Massnahmen des Regisseurs zu kritisieren, ja sogar zu tadeln, nur muss dieses natürlich in entsprechender Form und vor dem entsprechenden Forum geschehen. Eine berechtigte Kritik an richtiger Stelle ist notwendig, sobald und so oft Massnahmen des Regisseurs gegen den Geist der Oper als eines musikalischen Kunstwerks verstossen; und diesen Geist bei der Aufführung zu wahren ist der Kapellmeister in erster Hinsicht verpflichtet."

Dieser scheinbar so korrekte Satz zeigt sich in seiner ganzen logischen Haltlosigkeit, wenn man ihn auf gut wagnerisch umkehrt. Nach Wagner ist die Oper in erster Linie ein dramatisches Kunstwerk, dessen Geist zu wahren deshalb in erster Linie der Regisseur da ist, welcher dann auch zweifellos das Recht hätte, Massnahmen des Kapellmeisters zu kritisieren, ja sogar zu tadeln usw. usw. Nun aber trifft der Regisseur (wenn er ein Künstler ist!) genau so wenig „Massnahmen" als der Kapellmeister (wenn dieser ein Künstler ist!), sondern er bildet — wie dieser — ein Kunstwerk, so persönlich, so rein und meinetwegen nach den platten Merkerregeln so „fehler"behaftet, wie der Dichter und Komponist. Der Unbeteiligte hat nun das Recht zur Kritik am Kunstwerk, der Mitarbeiter aber hat als köstliches, einziges Recht die Pflicht der Einfühlung. Der Kapellmeister hat sich also ebenso in die Regie zu finden, wie der Regisseur in die musikalische Leitung. (Es ist z. B. für den Regisseur sehr wesentlich, ob die „Meistersinger" als Schauspiel oder Lustspiel dirigiert, für den Kapellmeister, ob sie so inszeniert werden.) Und es wird immer für die künstlerischen Fähigkeiten beider koordinierter (so!) Künstler zeugen, wie sie sich gegenseitig in die Hände arbeiten.

Allein es wird niemals so ganz ohne Krach abgehen können. Ja, je stärker die Dirigenten- und Regiepersönlichkeiten sein werden, umso heftiger werden die Entladungen der gereizten Temperamente sein. Ob sie nun vom Dirigentenpult oder vom Regietisch ausgehen, ist gleichgültig; solche Gewitter sind beim Theater einmal unausbleiblich und sind stets dann ohne weitere persönliche und künstlerische Folgen, wenn sie zwischen gleichwichtigen Mitarbeitern und vollwertigen Menschenpersönlichkeiten zerdonnern. Im Gegenteil! Oft knüpfen sie die gegenseitige Schätzung nur inniger ineinander.

Ganz anders aber dreht sich die Wage, wenn einem von zwei sonst gleichstehenden Vorständen das verbriefte Recht zugeteilt werden sollte, die künstlerische Arbeit des Kollegen zu „kritisieren, ja sogar zu tadeln". Herr Meister selbst fühlt das Unberechtigte seiner Forderung und deshalb mildert er sie — scheinbar. Denn eigentlich wollte er wohl sagen: „der Kapellmeister hat das Recht, Massnahmen des Regisseurs aufzuheben, ja sogar durch eigene Anordnungen zu ersetzen". Nicht wahr? Aber vor dieser letzten Konsequenz musste Herr Meister zurückschrecken. Denn wie? Der Regisseur steht mit seinem Namen für die Inszenierung. Er trägt für die gesamte Szene die Verantwortung vor Direktor, Kritik und Publikum, und diese Verantwortung kann er logischerweise nur dann tragen, wenn er in seiner schaffenden Arbeit vollständig frei ist. Das Recht also, Regiegebilde abzuändern, hat der Kapellmeister darum nicht, und das Recht der Kritik und des Tadels ist eine Halbheit, die nur zu fruchtlosen Auseinandersetzungen und dauernden Verbitterungen führen kann.

Ja, aber die Kritik und der Tadel, meint Herr Meister, muss „in entsprechender Form und vor dem entsprechenden Forum geschehen". Die Form eines Probenkrachs nun wird stets der Situation, dem Temperament, dem Takt und der Erziehung der beiden Parteien entsprechend sein. Als Forum aber die Regiesitzung „entsprechend" zu nennen, heisst das Theater ins Herz hinein verkennen. Vor allem wird jeder Regisseur von Selbstgefühl es ablehnen, seine Stellungen und Beleuchtungen vor den grünen Tisch ziehen zu lassen, ebenso wie der Kapellmeister von Kunstgefühl seine Tempi und Dynamik nicht offiziell zur Diskussion stellen wird. Ferner müssten alle anderen Vorstände, um guten Gewissens mitreden und urteilen zu können, genauest in das strittige Werk eingedrungen sein. Weiter müsste auch der angeklagte Regisseur seine eigene Formung des Werkes vor den Sitzungsteilnehmern ebenso entblössen wie der klagende Kapellmeister die seinige. Wenn so etwas überhaupt möglich ist (wenn!), so muss diese exhibitionistische Exekution den Künstler zu tiefst in seiner schaffenden Scham treffen, und wem diese verletzt oder verhärtet wird, dem wird seine heilige Kraft entwendet wie dem im „Geheimnis" Wagners getroffenen Künstlersymbol Lohengrin. (Dass es dieser „verstiegenen" Anschauung nicht unterlegene „allgemein übliche" Regien ebenso gibt wie allgemein übliche Dirigierstile weiss ich wohl, doch diese Arten meint auch Herr Meister nicht.) Und endlich ist es gerade bei Kunstwerken eine Unmöglichkeit aus unfertigen Fragmenten heraus das Ganze zu sehen und gar Einzelheiten (worauf es ja in solchen Streitfällen meist ankommt) ohne das Wissen ums Ganze zu beurteilen. „Eine berechtigte Kritik an richtiger Stelle ist notwendig, sobald und so oft Massnahmen des Regisseurs gegen den Geist der Oper als eines musikalischen Kunstwerkes verstossen, und diesen Geist bei der Aufführung zu wahren ist der Kapellmeister in erster Hinsicht verpflichtet!"

Die Oper (das Musikdrama), heisse sie nun „Zauberflöte" oder „Parsifal", ist ein musikdramatisches Kunstwerk, dessen musikdramatischen Geist Kapellmeister **und** Regisseur zu gleichen Teilen zu wahren haben. Da aber liegt der Haken! Wie der Kapellmeister so oft zu wenig regiemässig gebildet ist und zu wenig szenisch empfindet, so ist der Regisseur häufig zu wenig Musiker von Empfindung und Bildung. Es ist ebenso zweierlei, Konzerte und Theater zu dirigieren, als Schauspiel und Oper zu inszenieren! — Im Probenzimmer beginnt das Übel. Wie unvorbereitet kommen meistens die Sänger dem Regisseur auf die Bühne! Gerade dass sie Text und Noten kennen (oft nicht einmal die!), piano und forte singen, weil es im Auszug steht und der Kapellmeister es verlangt, aber von der dramatischen Bedeutung dieser f und p zeigen sich die Mitglieder meistens ebensowenig beeinflusst als von den Tempoverschiebungen, dem dramatischen Rhythmus, spielwichtigen Erinnerungs- und Leitmotiven, kurz: der musikdramatische Ausdruck, den der Regisseur zum musikdramatischen Spiel erweitern und vertiefen soll, ist (öfter als man es denkt) vom Kapellmeister nicht durchgeführt, ja nicht einmal erkannt! — Statt nun nach dem ersten Bühnenarrangement die schief bezeichneten „Arrangierproben" zu musikszenischen Durcharbeitungsproben erheben zu helfen, statt sich ebenso in das Bild des Regisseurs einzufühlen, wie dieser sich schon auf den Ensembleproben (!) in das des Kapellmeisters einfühlen müsste, leiern die Kapellmeister missmutig ihren Klavierpart ab, prägen ihren Wurschtstandpunkt und ihre Eile, über die höchst überflüssig scheinenden Bühnenproben raschest hinwegzukommen den (natürlich!) markierenden Mitgliedern auf, und lassen dem Regisseur die Tapezierarbeit der „schönen Bühnenbilder", und — die Verantwortung für das „Spiel" der Sänger. Durch diese Übung aber sind die Opernregisseure eben dorthin gekommen, wo sie heute meistens sind: zur unmusikalischen Statisteriearbeit. Der Opernregisseur soll in der halben Zeit (!!) des Schauspielregisseurs mit den, meistens im dramatischen Unterricht entweder gar nicht oder miserabel vorgeschulten Sängern ein szenisches Ensemblespiel leisten, zu welchem ihm noch, wie wir sahen, musikdramatisch

unvollständig geschulte Partien auf die, vom Kapellmeister als quantité negligeable behandelte Bühne gestellt werden. Das geht einfach nicht! — Der (meist überanstrengte) Chor hat gewöhnlich auch keine Ahnung von der Sache, muss aber die Chorszenen voraus probiert haben. (Auf der Orchesterprobe gehts natürlich der Reihe nach!) Unter diesen Umständen konnte und kann daher von einem Umsetzen der Musik in die Szene keine Rede sein. Daher liessen die Regisseure die Musik Musik sein, arrangierten ihre Dekorationen und Aufzüge (nach welchen sie ja noch heute gemessen werden) und stellten Soli und Chor dem Kapellmeister im handlichen Halbkreis um den Souffleurkasten. Und so stehen sie von Gluck bis Strauss. Trotz Wagner und Mahler.

„Doch nein!" höre ich Herrn Meister rufen, „wir haben ja Gregor und seine Schule! Das ist's ja!" — Ja, das ist es auch. Gregor und seine Nachahmer wenden Reinhardts Massentricks und regietechnische Extempores auf die Oper an und erschlagen dadurch wirklich die Musik. Denn zu dem chronischen Probenmangel tritt jetzt noch die musikalische Umbildung mancher Opernregisseure und der daraus entstehende Mangel an Gefühl für den besonderen Stil der Oper, und dadurch kommt dann die Überladung der rein musikdramatischen Opernlinie mit unverdauten amusikalischen Nuancen. Als ob Appias Buch nie geschrieben wäre, als ob Gustav Mahlers Praxis nie gewirkt hätte, deren dauernder Leitsatz heisst: **Was nicht in der Partitur ist, ist nicht auf der Szene!**

So selbstverständlich selbst dem Laien dieser Satz klingen muss, so wenig wird er in der Praxis (auch von Kritik und Publikum) gefühlt. Konnte doch erst vor vier Jahren eine Gesellschaft von praktischen Theatermännern die Rundfrage aufwerfen: „Muss der Opernregisseur musikalisch gebildet sein?" (!!)

Im stärksten: „Ja!" als Antwort auf diese Frage liegt auch die Lösung des Meisterschen Streitfalles. Ist der Opernregisseur Musiker und kann er als solcher arbeiten, dann wird er keine „Massnahmen" treffen, welche gegen den Geist der Oper als eines musikdramatischen Kunstwerks verstossen. Er wird es fühlen und wissen, wie jedes Opernwerk aus seiner Musik heraus auf der Bühne zu verkörpern ist, er wird ebensowenig etwas unmusikalisches bilden können wie ein Kapellmeister, der Musiker ist. Und so wird mit dem Grund zur Kritik auch ihre Berechtigung wegfallen.

In allem Übrigen aber werden die unvermeidlichen Reibungsflächen kleiner, je länger Kapellmeister und Regisseur zusammenarbeiten. Aber da liegt ein neues Übel! Sehr häufig sehen wir gerade die I. Kapellmeister nicht nur Mitglieder und Regisseure, sondern sehr oft auch manche Direktionen ihrer Institute überdauern. Sie sind der ruhende Pol. Zum unbedingt nötigen andern Pol muss der Oberregisseur werden. Es ist ein Zeichen von geringem Kunstverstand aber leichter typischer Theateranschauung, wenn ein städtischer Normalpächter sagen kann: „Ich wechsle meine Regisseure alle drei Jahre, um neue Ideen zu kriegen". (Wahres Geschichtchen!) Er kriegt (vielleicht!) neue Ideen, meist aber bloss andere Nüancen der Tradition, und wird auf solche Manier niemals seiner Bühne einen individuellen Stil bilden. Nein! Der Direktor kann und soll rasch hintereinander I. Kapellmeister und Oberregisseure wechseln. Hat er aber endlich zwei sich ineinander passende szenische und musikalische Chefs gefunden, dann danke er Gott und erhalte sich sie, solange er kann. Und sein Nachfolger sei froh, wenn er die beiden wieder bekommt. Denn zwei durch Talent und Temperament, Wissen und Fantasie, Liebe und Eifersucht ineinandergeschweisste Persönlichkeiten schaffen der Oper eines Theaters das köstlichste Gut: den individuellen Stil dieser Bühne. Das dauert freilich Jahre, aber schliesslich bildet nicht die Sensation, sondern das nach einer Richtung sich hebende Wachsen eines Ensembles den gesunden Ruf eines Theaters und — — seine Kasse!

Dass musikalische und szenische Leitung aber zum Idealfall in einer Hand vereinigt sein können, wird insolange eine künstlerische Utopie bleiben, als die Normaltheater mit ihren vier Abonnentenserien diesen Abonnenten allmonatlich ihre drei neuen Opern in den Topf legen müssen. Denn bei den künstlerischen Fabriksbetrieben (höchstens 3 Arrangier-, 3 Orchesterproben) kann nur die Arbeitsteilung zwischen einander ergänzenden Kunstpersönlichkeiten noch zur Not wirklich Künstlerisches leisten. Alles andere kann nur Dilettantismus bleiben.

Schliesslich spricht Herr Meister von dem gewissen Oberregisseur seines Streitfalles, als ob dieser Oberregisseur zugleich Leiter der Oper sei. In diesem Fall hat der ganze Akt natürlich sein besonderes Licht. Da hat der Kapellmeister sich selbstverständlich disziplinarisch dem Chef zu fügen! Denn der Opernleiter trägt die Gesamtverantwortung, hat also auch das Gesamtkommando. Der Opernleiter wird aber als solcher (nicht als „Oberregisseur"!) auch nur insoweit eingreifen, als er es für die Gesamtwirkung nötig finden kann und muss. Denn der Kapellmeister ist für sein besonderes Ressort nicht nur ihm, sondern auch der Direktion, dem Publikum und der Kritik verantwortlich und — (als Leitmotiv zu singen) — nur wer frei handelt, kann verantwortlich sein!



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Wir machen unsere Mitglieder auf die heute zugehenden vertraulichen Mitteilungen besonders aufmerksam.

Das Büro befindet sich noch bis 20. September Bad Wildungen, Villa Augusta, von da ab wieder: Nürnberg, Adlerstrasse 21.

Wir ersuchen die Herren Theaterdirigenten sofort beim Antritt des Winterengagements ihre neuen Adressen wegen pünktlicher Zustellung der Zeitung sofort anzugeben.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 4. Sept.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 1. Sept. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester= und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 36

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich=Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**

Fernsprech=Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 4. Sept. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch= und Musikalienhandlungen des In= u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Salzburger Musikfest

Von Dr. **Walter Paetow**

Zu unserer Zeit ein fünftägiges Musikfest im Sommermonat August zu veranstalten, das mit keinerlei Sensationen und Tausender Sinfonien aufwartet, sondern den Klassikern und Romantikern huldigen und im besonderen an die immer stärker hervorbrechende neue Liebe zu Mozart erinnern soll, — — das erscheint auf den ersten Blick als ein gewagtes Unternehmen. Aber wenn es nur geschickt angefangen wird, lässt sich bei dem gewaltigen Aufschwung unseres Musiklebens im allgemeinen und des Konzertlebens im besonderen gerade nicht allzu schwer erkennen, dass ein solches Beginnen durchaus nicht so unverständlich ist und bei rechter sorglicher Durchführung für Kunst, Künstler und Publikum gleichermassen erspriesslich sein kann. Wir erleben, wie durch die Bonner Beethovenfeste ein reicher Gewinn erzielt wird, — wie in den letzten Jahren durch die Bachfeste in Eisenach und Leipzig das Verständnis und die Liebe für das Schaffen des Grossmeisters unserer älteren Kunst in sehr hohem Masse gefördert und vertieft sind, — wie man also durch eine geschickte Verquickung rein persönlicher Eindrücke mit solchen historischer und musikalischer Natur der Kunst dieser Meister in höherem Masse zu dienen verstanden hat, als es durch Aufführungen ihrer Werke im regelmässigen Getriebe möglich ist. Wenn man bedenkt, wie für Richard Wagner durch Bayreuth die rechte Vorarbeit für den Allgemeinbesitz des Parsifal nicht nur durch die grosszügigen Aufführungen sondern auch durch die tausend Erinnerungen rein menschlicher Art geleistet werden musste, um ihn demnächst der Öffentlichkeit ganz zu erschliessen, so wird man den Wert solcher Imponderabilien ohne weiteres erkennen. Und man braucht sich nur daran zu erinnern, welches laute Echo die Brahmsfeste gefunden haben, die ebenfalls an solchen Stätten veranstaltet worden sind, deren Landschaft und Leute für die Schaffenskraft des Meisters frucht- und segenbringend waren. Wie innig aber ist Mozarts Persönlichkeit mit seiner Vaterstadt verbunden! Gerade weil er in ihr herbe Jugenderlebnisse zu bestehen hatte, erscheint seine Kunst durch die ersten entscheidenden Eindrücke ebenso sehr mitbestimmt, wie durch die unauslöschlichen Bilder holder Anmut der Natur, wie sie sich ihm von Kindheit an einprägten. Wir sind ja längst darüber hinaus, Wolfgang Amadeus Mozart immer nur als den liebenswürdigen, heiteren Geist zu begreifen, als welcher er lange Zeit hindurch zunächst von der Allgemeinheit betrachtet wurde! Wir haben uns mehr und mehr in die anderen Seiten seiner Arten vertieft, die ihn in seinen Kammermusiken und Sinfonien zu rührenden Klagen führte und ihn in der heiteren Oper auch in scheinbar harmlosem Spiel nach Tönen herbster Dramatik greifen liess. Wer von Kindheit an die fast märchenhaften Gegensätze der Salzburger Landschaft auf sich wirken liess: den freundlichen Kapuzinerberg mit seinen weiten Ausblicken, die stolze Feste Hohen-Salzburg, und im Hintergrund den sagenumwobenen Untersteg mit dem scharfen Profil des Geiereck, — wer so früh, wie Mozart Landschaftsbilder ausserhalb der engen Vaterstadt in sich aufnahm, — der musste schnell vergleichen lernen und unschwer begreifen, wie die Gegensätze überall auf einander prallen, wohin immer der Blick sich wendet. Ein entscheidender Einfluss auf die Mannigfaltigkeit seiner Kunstübung und Ausdrucksformen ist dadurch auf das natürlichste gegeben.

Wer jemals Salzburger Stadt und Land durchwandert hat, wird von ähnlichen Gedanken begleitet worden sein, auch wenn ihm Mozarts Kunst nicht aus der Kinderzeit her vertraut gewesen ist. Und wie bei allen grossen Kunstwerken wiederholt sich bei dieser Schöpfung der grössten bildenden Künstlerin, der Natur, die Erfahrung, dass man immer wieder neue Zusammenhänge in früheren Gedankengang hineingebracht sieht. Ob man in der alten engen Getreidegasse Mozarts Geburtshaus erblickt oder ob man zu seinem Wohnhaus pilgert, — ob man sein Schwanthersches Standbild oder im Mozarthaus die Reliquien der Familie Mozart betrachtet, oder ob man wieder dem Zauberflötenhäuschen auf dem Kapuzinerberg gegenübersteht, — es erfasst einen stets von neuem der alte Zauber. Mit ehrlicher Genugtuung wird man von der Pietät erfüllt, die aus den Bemühungen der Salzburger Bevölkerung spricht, um das Andenken ihres unsterblichen Sohnes rein und hoch zu halten. Hierin kennt das „musikalische Salzburg" kein Ermatten; man sucht das überkommene Erbe gut zu verwalten und zu mehren und bleibt nicht bei den äusserlichen Akten der Pietät stehen, wie der Erhaltung der „Mozarthäuser" und klugen Verwaltung ihrer Schätze, sondern ist bestrebt auch neues zu schaffen, das von der Verehrung des Meisters in unserer Zeit Zeugnis ablegen soll. Für die Mozartsammlungen ist ein eigenes

Haus geplant, für die Verbreitung Mozartschen Geistes und die ständige Neubelebung seines Empfindens wirkt die internationale Stiftung Mozarteum, und um den Zusammenhang zwischen den Salzburger und den auswärtigen Mozartfreunden immer neu zu kräftigen, veranstaltet man Mozartfeste, die bislang einen sehr freundlichen Verlauf genommen haben. In diesem Jahre war man in der ersten Augustwoche zur Teilnahme eingeladen, — zu nicht weniger als fünf Konzerten. Man wird sagen können, dass eine solche Zahl reichlich hoch angesetzt ist; aber eine solche Einteilung ermöglicht es den Besuchern Salzburgs, Ausflüge in die Umgebung zu unternehmen und dennoch die Festkonzerte in aller Ruhe mitzumachen, die natürlich auf Abend und Morgen verteilt sind. Da man bekanntlich in Salzburg mit sehr unbeständigem Wetter zu rechnen hat, kann sich bei dieser Anordnung des Ganzen männiglich seine Natur- und Konzertgenüsse nach eigenem Gefallen einteilen.

Die Konzerte dieses Sommers haben einen sehr regen Zuspruch gefunden und im Grossen und Ganzen einen so befriedigenden Verlauf genommen, dass man ihrer Entwicklung mit bestem Vertrauen entgegensehen darf. Leiter der Aufführungen war Herr Mozarteumsdirektor Paul Graener, das Orchester stellte der Münchener Konzertverein, den Chor bildeten die Salzburger Liedertafel und der Salzburger Damensingverein „Hummel“; an der Spitze der langen Solistenreihe stand die unermüdliche Mozartpriesterin Lilli Lehmann, der sich Namen von gutem und bestem Klang anschlossen; es beteiligten sich die Damen Lonny Epstein, (Köln) die mit Klaviervorträgen freundlichen Erfolg erzielte, Frau Marie Werner-Keldorfer (Dresden), Frau Hermine Kittel (Wien), Fräulein Marie Peregrinus (Salzburg), die für die Vorträge einiger Lieder und die Solopartien im ersten Titus-Finale eintraten, um sich hier mit den Herren Richard Meyr und Rudolf Ritter, der auch ein Tenorsolo aus dem Idomeneo übernommen hatte, zu vereinigen.

Als Instrumental-Solisten wirkten ferner das Ehepaar Petschnikoff mit und das neugegründete Wiener Konzerthaus-Quartett, das für die Wiedergabe von Beethovens op. 59 Nr. 1, Schumanns op. 41 Nr. 1 und Brahms' Cmoll-Quartett mit jubelnden Beifallsbezeugungen überschüttet wurde, sich als eine Kammermusikgenossenschaft allerersten Ranges vorstellte und dessen Primgeiger Adolf Busch für die stilgerechte und echt musikalische Belebung von Mozarts Adur-Konzert einen starken Sondererfolg erzielte; endlich die Herren Ledwinka, Eduard Hausner und Karl Doktor, die für die Aufdeckung der Schönheiten von Mozarts „Klarinettentrio“ aufrichtigen allseitigen Dank ernteten.

Man sieht, dass Mozarts Schaffen, das auch durch die Ouvertüre zum „Schauspieldirektor“ und ein wenig bekanntes Duo für Violine und Viola berücksichtigt war, in seiner Vielseitigkeit sich gut übersehen liess und man konnte sich nur fragen, ob es ein besonderes glücklicher Einfall genannt werden durfte, auch ein Bachsches Konzert (das dritte der Brandenburgischen) und von Haydn die populäre Sinfonie mit dem Paukenschlag auf die Programme zu setzen.

Den herrlichsten Ausklang fanden die Veranstaltungen durch eine gut vorbereitete Aufführung des Requiems von Mozart. Bei seiner Wiedergabe wurde eine Neuerung für den Konzertsaal erprobt: das Podium wurde durch einen Vorhang vom Zuschauerraum getrennt, sodass die Ausführenden unsichtbar blieben. In der nicht allzu grossen aula academica, die als „Festort“ gewählt war, erfuhren dadurch manche Fortestellen eine erfreuliche Abdämpfung, — andererseits vermisste man hie und dort das volle Ausklingen der einzelnen Instrumente. Weitere Versuche erst werden von der erhofften segensreichen Wirkung dieser Einrichtung zu überzeugen haben.



Das Verdi-Jubiläum in Parma

Von Dr. **Arthur Neisser**

I.

Parma, im August 1913

Seit dem Jubiläumsjahr 1911 hat die Italiener ein wahrer Festesrausch ergriffen. Sie feiern die Feste ja stets gern, wie sie fallen, aber seit zwei Jahren scheint in ihnen nicht nur eine übergrosse politische Begeisterung Platz gegriffen zu haben, sondern sie scheinen sich auch mehr und mehr ihrer künstlerischen Tradition und Mission zu entsinnen. Vielleicht mochte es sie auch reizen, gerade in diesem Jahre, da wir Wagner feiern, nun ihrem gleichfalls vor hundert Jahren geborenen grössten modernen musikalischen Genius zu einer umso spontaneren Ehrung zu verhelfen! Und ich habe angesichts der Herzlichkeit der hiesigen Wagnerfeier (wie auch derjenigen, die im September in Busseto bevorsteht), das bestimmte Gefühl, dass diese Verdi-Ehrungen in Italien mindestens ebenso spontan und impulsiv verlaufen und aus dem Herzen des gesamten italienischen Volkes quellen, wie dies bei unseren Wagnerfeiern der Fall ist. Ohne hier diesen Vergleich weiter durchführen zu wollen, ist es für einen Nichtitaliener geradezu überwältigend, zu beobachten, wie hier ein Musiker gleichsam zum gesamten Volkssymbol wird, zum Sinnbild des Idealismus und der Heimatsliebe, zum Sinnbild der Musikalität eines Gesamtorganismus, so dass aller Jubiläumsflitter von dieser Feier abfällt und man nur die wahre Freude eines Volkes an seinem Heroen und an seinem erkorenen Liebling spürt!

Mit einem einzigen blitzartigen Blick übersieht man angesichts der imponierenden Zentenarausstellung, die in Parma zur Zeit veranstaltet wird, diese universelle Bedeutung, die hier ein Komponist weit über den Rahmen seines eigenen Wesens hinaus gewinnt: Verdi ist den Parmiggianern der Inbegriff ihres Heimatlandes und dessen Charakters; nicht nur als Musiker, sondern auch als naturvertrauter Mensch, so dass man sich diese Ackerbauausstellung der Provinz Emilia sehr wohl als Feier Verdis denken kann, zumal wenn man die Biographie des Meisters kennt und weiss, wie innig er mit der Natur verwachsen war. Und wer weiss, dass Verdi gerade an seiner Heimatprovinz sehr gehangen hat, der versteht, warum in diesem Jahre die Verdi-Feier in Parma, die sich über zwei volle Monate hinzieht und erst Mitte Oktober schliesst, mindestens die gleiche Bedeutung beanspruchen darf, wie die noch folgenden in Mailand. Ja, noch mehr; die beiden Dirigenten, die hier und bei der ebenfalls sehr bedeutungsvollen Verdifeier in Busseto die Führung des Orchesters haben, Cleofonte Campanini und Arturo Toscanini, sie sind beide gebürtige Parmiggianer und fühlen sich auch stolz als solche und wissen es längst, warum ein Verdi gerade aus der Provinz Emilia stammen musste und warum das Publikum von Parma viel strenger und verständnisvoller urteilen muss als etwa dasjenige von Mailand: weil

eben diese Provinz das Geburtsland Verdis und weil man eben hier am musikalischsten in Italien ist! In wieweit hier Zufall oder Wahrheit mitsprechen, möchte ich noch dahingestellt sein lassen, und ich möchte hier an Verdis eigenes Urteil erinnern, der nicht immer allzu erbaut von der Überstrenge der Parmenser gewesen ist; aber andererseits denken wir doch auch an Meyerbeer, der gerade gelegentlich einer Aufführung der „Hugenotten" in Parma den damaligen Kapellmeister des Teatro Regio voller Rührung umarmt und geküsst hat, wie dies in einem auch sonst lesenswerten Buche von Italo Pizzi, „Ricordi verdiani inediti" (1901) zu lesen ist.

Tatsache ist es jedenfalls, dass die Theaterausstellung, die den eigentlichen Mittelpunkt des Interesses der Zentenarschau darstellt, jeder Hauptstadt würdig wäre und dass sie manche andere Theaterausstellung der letzten Jahre ausserhalb Italiens weit übertrifft, sowohl durch die Anordnung als durch die Mannigfaltigkeit des Stoffes. Schon die Szenenbilderausstellung allein, die von Prof. Rasi-Florenz arrangiert ist, verdient die Bezeichnung des mustergültigen Schulbeispieles. Hat es doch hier ein künstlerisch und instruktiv zugleich empfindender Gelehrter verstanden, die Entwicklung sowohl der Oper wie des Schauspieles in Italien von den eigentlichen Anfängen an bis zur neuesten Zeit so deutlich zu machen, dass wir fast daraus eine Geschichte abzulesen vermeinen und dass wir doch viel plastischer erkennen, worauf es in den einzelnen Entwicklungsphasen des Szenenbildes angekommen ist, als wir dies durch noch so viele und noch so gelahrte Vorlesungen mit noch so schönen Lichtbildern bisher zu erkennen vermochten. Von den Zeiten des Intermediums an bis auf Cimarosa, Piccini, Donizetti, Bellini und Verdi sehen wir die allmähliche Vervollkommnung des Szenischen sich vollziehen, und gar auf dem Gebiete des Schauspieles wird uns diese Kontiunierlichkeit der Reifeentwicklung noch deutlicher oder doch mindestens ebenso deutlich, hier schreitet die Ausstellung von den Mysterien über Goldoni bis auf die Jetztzeit vor.

Der Musikhistoriker findet in dieser Ausstellung eine reiche Ausbeute; und zwar auf allen Gebieten. Man kann die Technik der Musikinstrumente an Schulbeispielen studieren und sich dann an der lebensgrossen Wachsfigurengruppe eines Orchesters aus dem Jahre 1600 ganz vorzüglich über die Spielweise der alten Instrumente informieren, so namentlich über die Spielart der alten Fagotte oder des Organums, das der alte Windmacher gerade eben in Bewegung zu setzen im Begriffe ist, während Claudio Monteverdi selbst am Cembalo sitzt und den Basso continuo ausführt, während er mit der Rechten, zeitgemäss ohne Taktstock, dirigiert. Einzelne neuere italienische Meister der Musik sind in Vitrinen zu kleinen Spezialausstellungen vereinigt worden, so Rossini, Donizetti, Jomelli, Cimarosa, Paer, ferner Ponchielli, Porpora und natürlich auch Verdi, ohne dass der Gefeierte etwa eine ungebührliche Breite in dem an sich ja nicht grossen Museum beanspruchte, gewiss ein Zeichen für die echte Pietät, mit welcher man bei dem Arrangement des Ganzen vorgegangen ist. An Dokumenten ist kein Mangel, zumal nicht an Originalpartituren und an Briefen, die teils im Original, teils im Faksimile ausgestellt sind; wer sich hier die Erlaubnis erwirken würde, die einzelnen Vitrinen genau zu studieren, für den muss diese Ausstellung des Theatermuseums in Parma eine wahre Fundgrube zu allerlei Spezialarbeiten bilden; ich kann daher den Besuch der „Mostra del Teatro" jungen Musikhistorikern nur angelegentlichst empfehlen und muss da immer an die Worte eines meiner eigenen ehemaligen Universitätslehrer denken, der das Reisen als unerlässliche Ergänzung gerade für den Musik- und Kunsthistoriker dringend empfahl. (Dass in Italien durch die „Biglietti circolari" dieses Reisen sich sehr verbilligt, möchte ich dabei doch noch eigens erwähnen!)

Doch nicht nur die Komponisten selbst werden uns in diesem Theatermuseum lebendig, sondern auch ihre Interpreten, die Sängerinnen und Sänger ebenso wie die ehemaligen Kapellmeister usw.; sie sind in einer grossen Zahl von Stichen und Lithographien, ausserdem aber auch in einer vollständigen Porträt-Plaketten-Sammlung vereinigt. Die Vollständigkeit dieser Plakettensammlung ist ein sprechender Beweis für die grosse Anhänglichkeit des Italieners an seine Lieblinge, wie es denn geradezu imponierend anmutete, dass das Volk kaum eine Viertelstunde nach erfolgter offizieller Eröffnung in die Säle strömte und nicht nur neugierig, sondern auch interessiert die Schätze mustern durfte. Im Hinblick auf diese Einweihungsfeier ist es doch auch an dieser Stelle richtig, darauf hinzuweisen, dass man für diesen Festtag wieder einmal die Pforten eines alten Theaters, des Teatro Farnese, eröffnet hatte und so Meister Verdi schon rein äusserlich als seiner Ahnen würdig feierte. Das ist ja das Kostbare und für deutsche Kunstempfängliche immer wieder Herzerhebende der italienischen Kunststädte, auch oder gerade der „unbekannteren", dass fortwährend, fast auf Schritt und Tritt, der Zusammenhang zwischen alter Tradition und Jetztzeit in die Erscheinung tritt.

Während wir den Reden zum Preise der italienischen Nationalkunst im Teatro Farnese lauschten, schweiften unsere Blicke in dem wundervoll erhaltenen Bau des Jahres 1628 umher, der den Stil des 17. Jahrhunderts mit seiner Freude an der Allegorie so unverkennbar aufgeprägt zeigt, und wir ahnten es, wie herrlich in einem solchen Rahmen stilvolle Restituierungen alter Schäferspiele, Opern und Balletts wirken müssten; in diesem Verdi-Jahr würden allerdings die Vorstellungen wohl nicht sehr stark besucht werden, da alle Welt hier nur Aug' und Sinn und Ohr für Verdi und seine Werke hat.

Der Verdi-Zyklus, der im Teatro regio zur Darstellung gelangt, wird sich von Verdis erster Oper „Oberto, Conte di S. Bonifacio" bis auf das letzte Werk „Falstaff" erstrecken und u. a. auch „Nabucco" bringen, ausserdem „Don Carlo", „Il Ballo in Maschera", „Aida" und „Rigoletto", aber leider nicht „Otello", dafür aber das Requiem.

Ich deutete schon an, dass auch in der Nachbarstadt Busseto im dortigen Teatro Verdi unter Leitung Toscaninis eine Verdifeier stattfinden wird, bei der „La Traviata" und „Fallstaff" aufgeführt werden. Den Musikhistoriker schmerzt es hierbei zu bemerken, dass man sich nicht bemüht hat, die beiden Feiern zu einer einzigen vollständigen Erinnerungsfeier an den nationalen Opernkomponisten Verdi zu gestalten, etwa in der Art, dass man in Busseto andere leider verschollene Opern des Meisters, etwa die „Schlacht bei Legnano" oder „Luise Miller" oder „I Vespri Siziliani" ausgegraben hätte, die ja teilweise echte Verdi-Schätze an Melodie und Empfindung enthalten. Doch meinen Erkundigungen in Busseto zufolge fehlt es eben dort leider an den Mitteln, diese ideale Aufgabe zu erfüllen, und man muss es den Bussetanern daher hoch anrechnen, dass sie sich zu einer so würdigen Feier entschliessen mochten. Jedenfalls harren unser

hier und in Busseto eine Reihe sehr interessanter Verdi-Abende, die eine schöne Übersicht über das reiche Schaffen des Meisters darstellen.



Emile Ollivier und Richard Wagner

Wenn der im hohen Greisenalter verstorbene Emile Ollivier als der „Mann mit dem leichten Herzen" in der politischen Geschichte keine glückliche Erinnerung hinterlassen hat, so erscheint er in einem vorteilhafteren Lichte, wenn man seine Beziehungen zu Richard Wagner ins Auge fasst. Wagner selbst hat über ihn in seinen Lebenserinnerungen vielfach Mitteilungen gemacht, und aus allen geht hervor, dass er an Ollivier aufrichtigen Anteil genommen, und dass dieser seinerseits sich Wagner gegenüber als zuverlässiger und förderlicher Freund bewährt hat. Wagners Verbindung mit Ollivier wurde durch dessen Vermählung mit Liszts Tochter Blandine geknüpft. Als Wagner im Januar 1858 nach Paris ging, um sich das Eigentumsrecht für seine Werke in Frankreich zu sichern, da baute er seine Hoffnung auf die Durchführung seiner Ansprüche in erster Linie, wie er bekennt, auf den „sehr ergiebigen Beistand" Olliviers, den er — und mit Recht — als einen berühmten Advokaten bezeichnet. Auch hatte er sich in seiner Zuversicht nicht geirrt. Er berichtet über seine damaligen Beziehungen zu Ollivier: „An Ollivier fand ich alsbald einen sehr einnehmenden und tätigen Freund, welcher die Angelegenheit, die mich, der äusserlichen Bestimmung nach, Paris zugeführt hatte, sofort entschlossen in die Hand nahm. Wir gingen eines Tages zu einem ihm befreundeten und, wie es schien, verpflichteten Notar; ich stellte dort eine geharnischte und wohlverklausulierte Vollmacht zur Vertretung meiner Eigentumsrechte als Autor an Ollivier aus, und wurde, trotzdem viele Stempelformalitäten vor sich gingen, dort mit vollendeter Gastfreiheit behandelt, so dass ich mir unter meines neuen Freundes Schutz recht geborgen vorkam. Nun aber sollte ich, im Palais de Justice in der Salle des Pasperdus an Olliviers Seite promenierend, erst noch den berühmtesten Advokaten der Welt, welche da in Barrett und Robe umherwandelten, vorgestellt und sogleich bis auf den Grad vertraulich bekannt gemacht werden, dass ich einem Kreis von ihnen, welcher sich um mich bildete, das Sujet des Tannhäuser zu explizieren veranlasst werden konnte. Das gefiel mir alles sehr wohl. Nicht minder befriedigten mich meine Unterhaltungen mit Ollivier über dessen politische Aussichten und Stellung. Er glaubte nur noch an die Republik, welche nach dem unzweifelhaften Sturze der napoleonischen Herrschaft von neuem und dauernd hervortreten werde. Er und seine Freunde gingen nicht damit um, eine Revolution hervorzurufen, sondern nur sich darauf vorzubereiten, diese, wenn sie, wie notwendig, eingetreten sein würde, nicht wieder der Ausbeutung durch Intriganten zu überlassen. In den Prinzipien ging er auf die äussersten Konsequenzen des Sozialismus ein; er kannte und respektierte Proudhon, jedoch nicht als Politiker; nichts aber, so meinte er, könne sich für dauernd begründen, als durch die Initiative der politischen Einrichtung. Auf dem Wege der einfachen Gesetzgebung, aus welchen schon bisher aus Gründen der öffentlichen Nützlichkeit bedeutende Massregeln gegen den Missbrauch des Privatrechtes eingeführt worden seien, würden allmählich die anscheinend kühnsten Forderungen für die Begründung eines gleichmässig verteilten öffentlichen Wohles zur Geltung zu bringen sein."

Ollivier tat für den deutschen Musiker, was er konnte. Er führte ihn in verschiedene Kreise der Pariser Gesellschaft wie zum Beispiel bei der Familie Erard ein, und als Wagner im nächsten Jahre wieder nach Paris kam, war er ihm gleichfalls mit Ratschlägen und sinnreichen Empfehlungen vielfach nützlich, wie denn die beiden Olliviers auch zu den regelmässigen Besuchern der Mittwoch-Abende bei Wagner gehörten, bei denen auch der Kunst Wagners durch den Dichter Beaudelaire, der ein leidenschaftlicher Bewunderer seiner Musik war, gehuldigt wurde. Bei der historischen Pariser Erstaufführung des Tannhäuser im Jahre 1861 hätte es zwischen Wagner und der Familie Ollivier fast eine kleine Verstimmung gegeben, wenn nicht der verständige, ruhig denkende Advokat die Klippe zu umschiffen verstanden hätte. Wagner war damals mit Freikarten so beschränkt, dass er vielen seiner Freunde nicht nach Wunsch dienen konnte; und als er auch Blandine und ihrem Gatten nichts anderes als ein paar Sperrsitze zuweisen konnte, da lag die Gefahr nahe, dass in diesen seinen „besten Freunden", wie er sie nennt, das Gefühl der Zurücksetzung erwachen konnte. „Es bedurfte der ganzen Kaltblütigkeit Emiles, um den Versicherungen der unerhörten Lage, in der ich mich, von allen Seiten bedrängt, darstellen musste, bei der tief beleidigt sich wähnenden Freundin gerechte Berücksichtigung zu verschaffen." Im Anschluss an die Pariser Tannhäuser-Aufführung hatte Ollivier den deutschen Meister noch als Anwalt vor Gericht zu vertreten. Er führte nämlich Wagners Prozess gegen jenen Herrn Lindau, der Teilnahme an den Urheberrechten für den Text der Oper verlangte. Bei diesem Prozess kam es zu einer für Ollivier charakteristischen Episode. Der Anwalt Lindaus begründete die Gerechtigkeit der Forderung seines Mandanten auf ein vermeintlich von Wagner aufgestelltes Prinzip, nach welchem es diesem nicht auf die Melodie, sondern bloss auf die Richtigkeit der Deklamation der Worte des Textes ankomme, für die doch ersichtlich nur der Bearbeiter habe sorgen können. „Hiergegen ereiferte sich Ollivier beim Plädoyer so lebhaft, dass er nahe daran schien, den Beweis für die rein musikalische Essenz meiner Melodie durch den Vortrag des Abendsterns zu führen. Hierdurch hingerissen, wiesen die Richter die Forderung meines Gegners zurück." Echt französisch!

Ihren Höhepunkt erreichten die Beziehungen Wagners zur Familie Ollivier im Spätsommer des Jahres 1861, als sie zuerst zusammen in der Altenburg Liszts Gäste in Weimar waren und dann die Reise von Weimar nach Reichenhall gemeinsam machten, wo Frau Cosima aufgesucht werden sollte. Wagner erzählt, wie er, Blandine und Emilie Ollvier auf dieser Reise von ausgelassen heiterer Laune erfüllt gewesen seien. Die Heiterkeit wurde dadurch noch gesteigert, dass Ollivier bei jedem Auflachen Wagners und Blandinens neugierig fragte: „Qu'est-ce qu'il a dit?" Ollivier „musste es sich gutmütig gefallen lassen, dass wir fortgesetzt im Deutschen unsere Spässe trieben, doch wurden seine häufigen Nachfragen nach einem Tonique oder Jambon cru, welche die Hauptelemente seiner Ernährung auszumachen schienen, immer französisch von uns bedient". In München war für Tonique und Schinken ausreichend zu sorgen, und so war Ollivier in der Stimmung, die Stadt mit besonderer Befriedigung in Augenschein zu nehmen. „Er fand, dass der antikisierende Stil, in welchem namentlich die vom König Ludwig I. ausgeführten Kunstgebäude sich darstellten, höchst vorteilhaft gegen die Gebäude sich auszeichnete, mit welchen Louis Napoleon zu Olliviers grösstem Ärger Paris anzufüllen beliebt hatte. Er versicherte, er würde hierüber in Paris sich vernehmen lassen." In heiterster Stimmung gelangte die Reisegesellschaft nach Reichenhall, wo es dann freilich, da Cosima und Blandine unzertrennlich waren, Wagner zufiel, seinen französischen Freund in dessen Muttersprache zu unterhalten. Auch später, nach dem Ableben Blandinens, sind die Beziehungen Wagners mit Emile Ollivier freundschaftlicher Natur geblieben.

D.

Ein ungedruckter Brief von Gluck

Unter den vielen interessanten Manuskripten und Autographen, die der vor einiger Zeit verstorbene Sammler Malherbe der Bibliothek des Pariser Conservatoire vermacht hat, befindet sich ein langer Brief Glucks (die letzte oder die letzten Seiten fehlen). Der Komponist richtete das Schreiben an seinen Mitarbeiter und Textdichter, den Gesandtschaftssekretär du Roullet, der bei der französischen Gesandtschaft in Wien angestellt war. Der „Wien, 1. Juli 1775" datierte Brief lautet:

„Hier haben Sie einen Brief in drei Akten; Sie werden ihn etwas grob finden, aber ich lasse den vornehmen Mann beiseite und spreche nur zum Freunde, dem ich mindestens ebenso zugetan bin wie meiner Frau.

1. Akt. — „Siège de Cythère".

Zunächst erkläre ich Herrn Berton für einen Wicht, weil er mir auf zwei Briefe, die ich ihm geschrieben habe, keine

Antwort gegeben hat. Und da er die Unverschämtheit hat, den „Orpheus“ wieder auf die Bühne zu bringen, glaube ich, dass er sich sehr wenig darum kümmert, ob meine Werke gut oder schlecht aufgeführt werden. Ich habe wenig Hoffnung, dass „Siège de Cythère“ (die Oper hiess eigentlich „La Cythère assiégée“) gefallen wird, besonders wenn der Schluss des zweiten Aktes von den Darstellern und den Chören nicht mit Wärme und grosser Präzision aufgeführt wird. Wenn Sie sehen, dass das Werk verdorben wird, bitte ich Sie, gemeinsam mit dem Herrn Gesandten dafür zu wirken, dass es dem Theater entzogen werde; ich werde es dann bei meiner Ankunft in Paris selbst auf die Bühne bringen, und man soll sehen, wie es aufgeführt werden muss.

2. Akt. — Die Buffooper oder die belohnte Treue.

Sie schreiben mir, dass der Verfasser ein armer Teufel ist, den man bezahlen muss. Gut, aber man müsste mit ihm den Preis vereinbaren, da man mir nach dem Vertrag nur 6000 Livres für die Oper gibt, in der Annahme, dass die Dichtung mir gehöre; Sie können sich hierüber mit Herrn Berton ins Einvernehmen setzen. Im übrigen ist das eine Oper, die nur alle Donnerstage und nur in zweiter Besetzung gegeben werden soll; wenn nun auch das Werk schwächer sein wird, als die anderen Opern, wird es doch für den Tag, an dem es gegeben werden soll, und für die Schauspieler, die es aufführen sollen, seine Bedeutung haben. Sagen Sie nur dem Autor, dass er nicht vergessen möge, dort, wo die Situation es gestattet, Chöre anzubringen.

3. Akt. — „Alceste“.

Ich hatte im ersten Akt, 5. Szene, den zweiten Vers des Monologs der Alceste: „Voilà donc le secours que j'attendois de vous“ gestrichen; er soll nach dem Original wiederhergestellt werden. Das Divertissement des zweiten Aktes darf, glaube ich, nicht zu lang sein, weil es sonst nicht im richtigen Verhältnis zu der Länge der Oper stünde; und ich glaube auch dass es immer ein sehr lustiger allgemeiner Tanz während des Chorgesanges sein muss und nicht ein „pas de deux“ oder ein Einzeltanz, weil ich glaube, dass nur Heiterkeit herrschen soll, und jeder Tanz, der nicht allgemein wäre, die Situation verderben würde. Ich möchte Ihre Ansicht hierüber hören.

Ich freue mich, dass Sie meine Einrichtung nach Ihrem Geschmack finden, aber ich finde Ihre Lösung am Schlusse des dritten Aktes nicht sehr glücklich. Das wäre gut für eine Oper von Chabanon, von Marmontel oder vom Ritter Saint-Mar, aber für ein Meisterwerk wie „Alceste“ taugt es nichts. Was in aller Welt soll denn Apollo hier mit den Künsten tun? Sie sind nur gut, wenn sie in seiner Gesellschaft auf dem Parnass erscheinen; hier schadet das zu sehr dem Interesse an der Katastrophe. Wie ein Blitzstrahl kam mir plötzlich eine Lösung, die ich weit besser finde, und die die Schönheit Ihres Werkes nur noch erhöhen wird. Hier ist sie: Apollo: „Euer Unglück hat die Götter gerührt, und das Schicksal will auf ihre Bitten seine strengen Befehle widerrufen. Tröstet euere Untertanen, die der Untergang der Alceste in Trauer versetzt hat... und lebet fortan glücklich.“ (Apollo entfernt sich, und Admetos und Alceste danken Apollo in rührenden Versen.) Letzte Szene. (Ein grosser Saal oder ein beleuchteter Platz; die Chorgesänge und der Tanz bringen grosse Trauer zum Ausdruck.) Das Volk glaubt noch immer, dass Alceste tot sei, und weiss nichts von dem, was im Walde vorgeht. Die Kinder blicken voll Betrübnis auf die Tänzer und Tänzerinnen, von denen sie umgeben sind. Evander (Euandros) sagt im Zweigesang mit einem Chorführer: „Was soll aus uns werden? Alceste ist nicht mehr! Das Schicksal des Admetos ist entsetzlich, ich zittere ...“ Der andere: „Ich erstarre zu Eis, der Schreck, das Entsetzen packt mich.“ Beide: „O wir Unglücklichen! Wer wird uns Hilfe bringen?“ Der Chor, in einem Langvers: „Weine, o Vaterland, o Thessalien. Alceste ist tot.“ Nach dieser ganzen Szene erscheinen Admetos und Alceste. Admetos: „O meine Freunde!“ Alceste (zu ihren Kindern): „O meine Kinder“! (Sie eilen auf sie zu.) Chor: „Himmel!“ Admetos: „Unsere Leiden sind zu Ende.“ Alceste (zu den Kindern): „Endlich sehe ich euch wieder!“ Chor: „O unerwartetes Glück! O ewige Macht!“ (Das alles muss sehr rasch gesagt werden.) Admetos: „Zerstreuet die Wolken der Traurigkeit; ergebt euch der Heiterkeit; preisen wir die Götter für ihre erhabene Güte ...“ usw. Und nach all dem kommt als Tanz nur eine Chaconne. Und das ist der Schluss, denn das Publikum kann, nachdem es die Oper gehört hat, unmöglich noch für anderes empfänglich sein. Man wollte schon nach „Iphigenie“ nichts mehr hören und sehen, und hier ist es noch etwas ganz anderes! Ich selbst werde vor Aufregung fast toll, wenn ich alles durchsehe. Die Nerven bleiben zu lange gespannt, und die Aufmerksamkeit bleibt vom ersten bis zum letzten Worte fortwährend rege. Diese Oper ist ein Fass mit gefrorenem Wein, dessen Geist sich in die Mitte zurückgezogen hat: er ist ausgezeichnet, aber zu schwer, als dass man viel davon trinken könnte. Wehe dem Dichter und dem Komponisten, der eine zweite Oper dieser Art schaffen wollte!

Der erste Akt dauert nur 40 Minuten, der dritte bis zur Ankunft Apollos 20 Minuten; „Alceste“ wird also nie eine füllende Oper werden können, und darüber freue ich mich sehr. Wir wollen sie bald nach meiner Ankunft geben; wenn ich noch länger warten sollte, werde ich verrückt. Sie lässt mich schon seit einem Monat nicht mehr schlafen. Meine Frau ist ganz verzweifelt. Es ist mir, als ob mir im Kopfe fortwährend summende Bienen herumflögen. Glauben Sie mir, diese Arten von Opern machen einem die Hölle heiß. Jetzt beginne ich die Klugheit der Quinault und Calzabigi zu verstehen; diese Leute füllen ihre Werke mit Nebenpersonen, so dass der Zuschauer und sie selbst nicht aus der Ruhe gebracht werden. Eine solche Oper ist keine vergnügliche Unterhaltung, sondern für jeden, der sie hört, eine sehr ernste Beschäftigung. Sobald Sie etwas Neues erfahren, teilen Sie es mir mit. Richten Sie sich bei „Iphigenie auf Tauris“ ganz nach meinen Eingebungen. Bitten Sie niemand mehr um Operntexte für mich, denn ich habe bereits für meine dritte Oper, die ich nach Paris mitbringen werde, einen Plan. Das Sujet sage ich Ihnen noch nicht, da Sie mich davon abbringen wollen könnten; ich fühle, dass Sie zuviel Gewalt über mich haben, und ich erzähle Ihnen den Inhalt erst, wenn ich soweit vorgeschritten bin, dass ich nicht mehr zurück kann. Ich glaube ...“

Die Oper, von der Gluck zuletzt spricht, war wahrscheinlich „Armida“.

Rundschau

Konzerte

Aachen Das letzte städtische Abonnements-Konzert erbrachte mit Beethovens Missa solemnis den Beweis, dass unser Chor unter Musikdirektor Buschs Führung nicht weniger leistungsfähig ist als in früheren Zeiten. Der Chor beherrschte alle Vortragsnüancen mit Leichtigkeit und sang mit Akkuratesse und Wärme. Unter den Solisten sind an erster Stelle Frau Käthe Neugebauer-Ravoth (Hamburg) und Herr Kammersänger Friedrich Strathmann (Weimar) zu nennen, Fräulein Alice Aschaffenburg (Frankfurt) berührte recht sympatisch und Herr Wormsbächer (Hamburg) gab seinen Part geschmackvoll wieder; Herr Kapellmeister Dietrich war ein würdiger Vertreter des Violinsolos und Herr Stahlhut unterstützte den Orchesterkörper mit seiner wirkungsvollen Registrierung der Orgelstimme. Das Orchester blieb trotz seiner ermüdenden Begleitung dieser pausenlosen Aufführung frisch bis zum letzten Bogenstrich; alles in allem: eine erhebende gute Aufführung, ein würdiger Abschluss des Konzert-Zyklus. Die 6 städischen Sinfonie-Konzerte brachten 7 Sinfonien von Brahms (C moll), Beethoven (A dur), Dvorák (D moll Nr. 2), Beethoven (Es dur), Schubert (H moll), C. Frank (D moll) und Haydn (G dur Nr. 7), 8 andere Orchesterwerke, darunter Emil Roehrigs Lustspiel-Ouverture, die tragische Ouverture von Brahms, die Ouverture: Le carnaval romain von H. Berlioz und von Sinigaglia die Suite „Piemonte“. Diese somit ihrem Namen und ihrer Bestimmung entsprechenden Sinfonie-Abende brachten ausserdem als Abwechslung auch einige Solisten. In der Suite von Sinigaglia findet sich manches reichlich Farblose und Banale im dritten Satz neben einigem Interessanten und Originellen der ersten zwei Sätze. Aller Achtung wert ist

die Lustspielouvertüre des Orchestermitgliedes Roehrig, der sich schon verschiedentlich auf dem Gebiete der Orchesterkomposition mit Geschick betätigt hat. Soweit ich es beurteilen kann, ist diese letztgenannte Ouvertüre eine der charakterischsten Arbeiten des Autors, dem es in gelungener Form geglückt ist, dem derben Humor und dem sorglos voraneilenden Frohsinn zum Ausdruck zu verhelfen. Eine recht gute Orchesterleistung bot die graziös aufgefasste Balletmusik zur Rosamunde von Schubert dar. Herr Otto Rebbert (Köln) paradierte mit dem Gmoll-Konzert von Saint-Saëns und mit Soli von Liszt als Typus eines vorzüglichen modernen Klavier-Virtuosen; er ist ein musikalischer Anschlagskünstler, dessen verblüffende Spezialität: Blitz-Oktaven im Akkordfolgen im Staccato ihm verdienten Beifall eintrugen. Weniger imponierend wirkte Herr Troitzsch aus Darmstadt, der als Baritonist (Bass-Bariton?) in einer Schöpfungs-Arie und in Liedern von Schumann in der Tiefe wenig Kraft bewies, in der Höhe tremolierte und vielfach ausdruckslos sang. Donald Francis Tovey ist uns kein Fremder mehr, er ist ein recht guter Pianist und sein Klavier-Konzert ist eine solide Komposition voll feiner Züge, die allerdings dem Virtuosen viele Konzessionen macht. Schliesslich hörten wir den als Pianisten geschätzten Professor Uzielli in Beethovens Cmoll-Konzert und mit Soli von Debussy und Chopin. Die pianistischen Qualitäten des Herrn Uzielli als eines gewissenhaften Interpretators und vollendeten Technikers sind nicht zu verachten, doch haftete seinem Vortrage eine gewisse Pedanterie und Schulmeisterlichkeit in der Auffassung an.

Direktor Pochhammer

Crefeld Die zweite Hälfte der Konzert-Saison brachte die vier letzten Abonnementskonzerte der Konzertgesellschaft. Als Neuheiten für Krefeld führte Professor Müller-Reuter die vierte Sinfonie von G. Mahler und die siebente Sinfonie von Bruckner auf, die jedoch keine Gnade vor den Ohren der hiesigen Kunstverständigen fanden. Die hiesige Brahms-Gemeinde lässt eben neben ihrem Gotte keine fremden Götter aufkommen. In Scharen lief man aus dem Konzertsaale. Immerhin lassen die Brahmsianer wenigstens die Komponisten vor Brahms gelten: Der „Messias" von Händel fand bei vorzüglicher Ausführung einen stürmischen Erfolg. Unter den Solisten dieser Aufführung ragte Paula Weinbaum durch die Innerlichkeit und Wärme ihres Gesanges hervor.

Recht sympathisch wurde auch das neue Passions-Oratorium von Felix Woyrsch aufgenommen, mit dem sich Müller-Reuter sehr viele und erfolgreiche Mühe gegeben hatte. Das Werk ist, ohne den grossen genialen Schmiss zu zeigen, von grosser Vollendung des Tonsatzes und Schlagkraft des Ausdruckes. Wundervoll ist die kontrapunktische Arbeit des Chorsatzes, imponierend die Behandlung der kanonischen Formen. Das wertvolle Werk des Altonaer Meisters verdient es wohl, neben den unsterblichen Passionsmusiken Bachs in unseren Konzertsälen zur Wiedergabe gebracht zu werden.

Von den Instrumentalsolisten der vier Konzerte nenne ich besonders Arthur Schnabel, der mit überragender Technik und edlem Pathos das Klavierkonzert Esdur von Beethoven vortrug, und Carl Flesch aus Berlin, der im Beethovenschen Violinkonzert kaum einen Wunsch unbefriedigt liess. Der Vortrag dieses Geigers erinnerte an die besten Zeiten Joachims.

In den Kammermusikkonzerten des Tonkünstlervereins und der Konzertgesellschaft waren das Brüsseler Streichquartett, das Klingler-Quartett aus Berlin und das Kölner Gürzenich-Quartett zu Gaste. Den grössten Teil der Programme bestritt das Krefelder Streichquartett der Herren Georg Ofterdinger, Willi Ludewigs, Fritz Rau und Christel Bertram. Die Herren konnten sich mit ihren sorgfältig vorbereiteten und fein ausgeführten Darbietungen sehr wohl neben den berühmten auswärtigen Gästen hören lassen. Einen besonders reizvollen Abend bereitete uns der a cappella-Chor der Musikalischen Gesellschaft aus Dortmund, der unter seinem feinfühligen Leiter Carl Holtschneider wundervoll abgetönte Madrigale sang.

In einem Lehrerkonzerte des Städtischen Konservatoriums spielte Fritz Rau mit sauberer Technik und natürlichem Ausdruck das Violinkonzert Hmoll von Saint-Saëns. In einem anderen Konzerte des Institutes zeigte sich die Sopranistin Sophie Molenaar als geschmackvolle Vortragskünstlerin. Die Herren Walter Voss und Arthur Andrä spielten mit durchsichtiger Klarheit Werke für zwei Flügel, darunter als Novität eine Suite Amoll von Carl Pieper. In einem Klavierabend erwies sich Mathilde Dreissen als ein heranreifendes Talent, dessen starke Seite vorläufig noch auf rein technischem Gebiete liegt. Zwei eindrucksvolle Wagner-Feiern veranstaltete das Städtische Konservatorium: Der erste Abend war solistischen Darbietungen gewidmet; der zweite Abend bot Chor- und Orchesterwerke.

Die Krefelder Liedertafel brachte u. a. die Kantate „Das Waldfräulein" von Hofmann zu einer wirkungsvollen Wiedergabe. In einem anderen Konzerte des Vereines erwies sich der Leiter Willy Geyr im Capriccio Hmoll von Mendelssohn als tüchtiger Pianist.

Der Instrumentalverein wirkt in seinen zahlreichen Konzerten in dankenswerter Weise unter seinem emsigen Leiter Fritz Panzer auf die Musikbetätigung der Dilettanten ein. Von den hiesigen grösseren Kirchenchören brachten die unter Hermann Waltz, Zey jun. und Georg Ofterdinger einige Oratorien zu gediegener Wiedergabe. Diese Bestrebungen unserer Kirchenchöre verdienen gegenüber der einseitigen Bevorzugung des Männergesanges als Volkskunst die nachdrücklichste Unterstützung.

P.

Dessau In den April fielen nur noch zwei Konzertveranstaltungen. Der sechste (letzte) Kammermusik-Abend der Herren Mikorey, Otto, Wenzel, Weise und Matthiae vermittelte zunächst das Streichsextett op. 18 von Brahms und dann Schumanns Klavierquintett op. 44, Esdur, denen beiden eine treffliche Wiedergabe zuteil wurde. Zwischen beiden hörten wir von Wanda Schnitzing aus Dresden eine Liederreihe von Schubert, Brahms und Strauss. Mit dem Wagner-Konzert am 24. April beging die Hofkapelle eine Richard Wagner-Gedenkfeier schönster Art. Generalmusikdirektor Mikorey hatte ein fein gewähltes Programm zusammengestellt und sorgte dafür, dass dieses eine treffliche Ausführung erfuhr. Zum Vortrag gelangten der Huldigungsmarsch, die fünf Wesendonk-Gedichte, gesungen von Annie Gura-Hummel, Vorspiel und Liebestod aus Tristan und Isolde, das Meistersinger-Vorspiel, der Kaisermarsch, das Siegfried-Idyll, die Grals-Erzählung in ursprünglicher weiterer Fassung (von Leonor Engelhard vorgetragen) und zum Schluss die Rienzi-Ouvertüre.

Ernst Hamann

Dortmund In die letzten Wochen der Saison fielen noch drei grosse Chorkonzerte. Die Singakademie unter Robert Schirmer führte den Messias von Händel auf und zeigte in ihren Chorleistungen bemerkenswerte Fortschritte. Die Musikalische Gesellschaft und ihr Leiter, der Kgl. Musikdirektor Holtschneider, brachten zur Erinnerung an Wagners 100. Geburtstag Szenen aus Parsifal. Ein Vortrag Dr. Fischers führte in das Werk ein. Der Musikverein endlich unter Professor Janssen hatte das neueste Chorwerk G. Piernés, den „Franz von Assisi" auf das Programm seines letzten Saisonkonzertes gesetzt. Pierné neigt auch in diesem Werke zum neufranzösischen Impressionismus. Sein Stil hat starke Persönlichkeitswerte. In dem Werke steckt ungemein viel Stimmung, freilich auch manches Reflektierte. Die Erfindung tritt gegen die Satzkunst zurück. In der Instrumentation weist der „Franziskus" gegen den „Kinderkreuzzug" unleugbare Fortschritte auf. Die Neuheit fand durch den Chor des Musikvereins, einen Kinderchor, die Solisten und das Philharmonische Orchester eine anerkennenswerte Wiedergabe und freundliche Aufnahme. — Mit dem 29. Sinfoniekonzert beschloss das Philharmonische Orchester unter Professor Hüttner seinen Brahms-Zyklus. Das 30. Sinfoniekonzert dirigierte Professor H. Marteau. Sein Schüler, der Amerikaner Rudolf Polk, spielte das Violinkonzert von Tschaikowsky und Vieuxtemps (Adur) mit einer für seine Jugend erstaunlichen technischen und musikalischen Reife. Auf die weitere Entwicklung dieses tüchtigen Geigers kann man mit Recht gespannt sein. Gernsheims Gmoll-Sinfonie fand eine sehr beifällige Aufnahme. Das letzte Sinfoniekonzert war dem Andenken Wagners gewidmet und interessierte vor allem durch die Erstaufführung der Jugendsinfonie des Meisters. Als Neuheit erschien in den letzten Konzerten noch die Sieges-Ouvertüre von Bleyle, ein mehr wirkungsvolles als musikalisch tiefes Werk. Die Kammermusik war in den letzten Wochen auch durch zwei Aufführungen vertreten. Im Philharmonischen

Verein spielte das Konservatoriums-Streichquartett Werke von Haydn und Schubert; Professor Janssen und sein Partner Prof. Grützmacher brachten Sonaten von Beethoven, Saint-Saëns und R. Strauss zur Wiedergabe. Fr.

Elberfeld Einen bedeutsamen Abschluss fanden die Veranstaltungen der Elberfelder Konzertgesellschaft durch den Solistenabend, an welchem sich Artur Schnabel und Karl Flesch zu künstlerischen Taten vereinigt hatten. Eignet dem Geiger (K. F.) ein voller, abgerundeter, weittragender Ton, so klingt bei dem Klavierspieler (A. Sch.) alles reich schattiert, gefühlsecht und rhythmisch schwunghaft. Das Programm war der klassischen Musik gewidmet: Ddur-Sonate von Mozart, die Kreutzer-Sonate von Beethoven, die Dmoll-Sonate von Brahms.

Die Vorträge des Lehrergesangvereins (Dirigent Dr. Haym) — das Abendmahl von Hegar, Ständchen von Schubert, Intermezzo von E. Heuser — hatten unter den wenig günstigen akustischen Verhältnissen des grossen Saales im neuen evangelischen Vereinshause zu leiden. Grosse Anerkennung erntete Eva Bruhn aus Essen, die mit umfangreicher, in allen Lagen gleichmässig ausgebildeter und gut ansprechender Stimme ältere und neuere Lieder sehr geschmackvoll sang: Sachen von S. Bach, Ph. E. Bach, Beethoven, Mendelssohn, Strauss, Schillings.

Die Elberfelder Liedertafel (Dirigent Ernst Zimmermann) ehrte das Andenken ihres vor 20 Jahren gestorbenen, auch weiteren Kreisen bekannten früheren Chorleiters Alfred Dregert durch eine schöne, wohlgelungene Gedächtnisfeier. Frau Bohle-Demrath eröffnete die Festfeier durch den feinfühligen Vortrag der Sonate appassionata von Beethoven, der heimische Dichter Otto Hausmann schilderte in beredten Worten den begabten, unvergesslichen Tondichter, namentlich den Schöpfer vieler sinniger, volkstümlicher Lieder und Gesänge, von denen der durch E. Zimmermann musikalisch trefflich geleitete Verein mehrere mit guter Phrasierung, deutlicher Textaussprache und sinngemässer Schattierung zum Erklingen brachte. Als Solist erntete Konzertmeister Spamer starken Beifall: seine Technik ist hochentwickelt, der Ton blühend und kräftig.

Auf beachtenswerte Leistungen, die sich in guter Beachtung dynamischer und rhythmischer Zeichen sowie in musterhafter Textaussprache zu erkennen gaben, kann der Männergesangverein Eintracht zurückblicken. Der Bassist vom Elberfelder Stadttheater Willy Bader imponierte durch den stimmungsvollen Vortrag verschiedener Lieder.

Das Doppelquartett „Inter nos", gebildet aus stimmbegabten Sängern des „Deutschen Sängerkreises", dirigiert von unserm früheren Opernsänger Max Otto, erntete dank vorzüglicher Ausbildung der Tenöre und Bässe mit Liedern von Sturm, Witt, Storch, Fischer, Ullrich wohlverdienten, starken Beifall. Hanna Knevels sang mit ihrer ausgiebigen Altstimme die Liebesarie der Dalila recht eindrucksvoll. Anton Wissmann vom Elberfelder Stadttheater trug die Loewesche Ballade „Tom der Reimer" mit künstlicher Feinfühligkeit vor.

Einen Mendelssohn-Abend gab der „a cappella-Chor" des Herrn Gerhard Peltzer. Abgesehen von einigen Intonationsschwankungen und einer sich als notwendig erweisenden Verstärkung der Tenöre, leistete der vor 7 Jahren gegründete Chor Gutes, was namentlich in dem „Engel-Terzett", den Liedern: O Täler weit, Es ist bestimmt usw. deutlich zu erkennen war. Freudig als Solist begrüsst wurde Kammersänger Karl Mayer, dessen Organ immer noch viel Wohlklang und Ausdrucksfähigkeit besitzt.

Als musikalisch hoch zu bewertender Orchesterleiter dokumentierte sich unser neuer erster Opernkapellmeister Ernst Knoch, der im Festkonzert zur Jahrhundertfeier (1813—1913) die Egmont-Ouvertüre, die 5. Sinfonie von Beethoven mit feinem Geschmack, lebhaftem Temperament und grosser Umsicht dirigierte. H. Oehlerking

Hamburg Der Abschluss der dieswinterlichen Philharmonischen Konzerte (S. v. Hausegger) vollzog sich am 7. April mit dem J. S. Bachschen Gdur-Konzert für Streichorchester und der „Neunten" von Beethoven in künstlerisch abgerundeter Weise. Das Soloquartett (Frau A. Stronck-Kappel, Herr Roemer und das Ehepaar Kraus) gipfelte im Vortrage der Sopranistin. Hausegger wurde reich durch Ovationen ausgezeichnet. — Das dritte Konzert des Altonaer Streichorchesters (Rob. Bignell) begann mit der schwungvollen Wiedergabe der Symphonie pathétique von Tschaikowsky und brachte als Neuerscheinung die ebenso zugängliche als interessante Serenade für Streichorchester op. 20 von Edward Elgar. Zwischen beiden Werken standen die faszinierenden Vorträge Henri Marteaus, der mit bewunderungswürdiger Kunst und detailliert feiner Ausdrucksweise ausser dem Mozartschen Gdur-Konzert das hier bisher nicht gehörte Konzert von Th. Dubois vorführte. Das zuletzt genannte, der soliden Faktur angehörende Werk wurde dankbar aufgenommen. In den Orchestervorträgen und der Begleitung der Konzerte stand der aus Kunstliebhabern bestehende Streichkörper auf künstlerischer Höhe, der auch der fein abgetönte Bläserchor entsprach. Glanzvoll waren die Wagner-, Liszt- und Tschaikowsky-Darbietungen des von Prof. Nikisch in uneigennütziger Weise geleiteten Konzerts zum Besten des Orchester-Pensionsfonds.

Unter der grossen Zahl bemerkenswerter Orchesterneuheiten, die José Eibenschütz in den Sinfonie-, Volks- und Volkstümlichen Konzerten auch in dieser Saison vorführte, verdient das Konzert am 30. April besondere Erwähnung. Es brachte ausser Herrn Konzertmeister Gesterkamps feinsinniger Wiedergabe des Konzertes von Dvorák zwei Manuskript-Kompositionen: Sinfonie Hmoll des in Chemnitz wirkenden Franz Mayerhoff und das sinfonische Gemälde „Der Sieg des Todes" (nach dem gleichnamigen Bilde von Spangenberg) des jugendlichen Hamburgers Heinrich Sthamer. Die Sinfonie kennzeichnet die Schaffensfreudigkeit eines Ästhetikers, der sich auch nicht gegen die moderne Richtung, soweit sie gediegenes bringt, verschliesst. Das nicht allzu ausgedehnte viersätzige Opus mit seiner geschickten Instrumentation ist stimmungsvoll und einheitlich durchgeführt, auf der Grundlage vorzüglicher und dabei geschickter Arbeit. Die meiste Originalität bietet das reizend klingende, jugendlich frische Scherzo. Der künstlerische Höhepunkt des Werkes fällt auf die Durchführungen im ersten und letzten Satze. Ein Schwerpunkt fällt noch auf die interessante Fuge im Finale. Heinrich Sthamer, der besonders für reiche Harmonik und die damit in unmittelbarer Verbindung stehende Modulation im Sinne der Neuesten eintritt, geht seine eigenen Wege. Bei ihm fällt z. Zt. noch ein Hauptgewicht auf die Verwertung dessen, was ihm in jugendlicher Begeisterung als das allein Richtige erscheint. Es ist abzuwarten, welchen Fortgang die auf ehrlichem Wollen ruhende Entwicklung nimmt. Beide Neuheiten fanden wohlverdiente, beifällige Aufnahme, für die Eibenschütz einen grossen Teil für sich in Anspruch nehmen darf.

Unter den vielen noch jugendlichen Klaviervirtuosen, die in jüngster Zeit hier konzertierten, gebührt der Hamburgerin Frl. Ilse Fromm ein Wort besonderer Anerkennung. Nachdem sie einen Klavierabend mit klassischem Programm gegeben hatte, wandte sie sich in ihrem zweiten Konzert ausschliesslich der „Moderne", in der sie auch mit einer eigenen Komposition vertreten war, zu. Frl. Fromm gab aber hier in Werken von Kunsemüller, E. Schulhof, Claude Debussy, Maurice Ravel und Cyrill Scott des Wohlgemeinten zu viel. Es ist zu bedauern, dass die hochbegabte Konzertgeberin ihr schönes Talent und hochentwickelte technische Fertigkeit einer so absurden Musik zuwendet. Höchst erfreulich war es, als das in der Mitte des Programms stehende reizvolle, kurze Klavierstück „Sommerland" von Julius Weismann die rabenschwarze musikalische Einöde vorübergehend durch einen Sonnenstrahl erhellte.

Mein Nachtrag schliesst mit der Besprechung des 3. Konzerts der Altonaer Singakademie (Prof. Felix Woyrsch) und dem letzten Konzert des Hamburger Lehrergesangvereins (Prof. Rich Barth). Woyrsch brachte die nie veraltende Schöpfung von Haydn, künstlerisch abgerundet unter solistischer Mitwirkung der wieder durch ihren einwandsfreien, schönen Gesang elektrisierenden Frau Anna Kaempfert, wie der Herren Lauenstein und Büttner, zu Gehör. Das Konzert des Lehrergesangvereins (es war ein Volksliederabend), mit dem sich Barth nach 16jähriger Wirksamkeit verabschiedete, bot in den vorgeführten Kompositionen eine Glanzleistung ersten Ranges. In die von Barth auch an diesem Abend wieder dargebrachte spontane Begeisterung mischte sich begreiflicher Weise ein Trauergefühl für den Scheidenden. Zwischen den Chorvorträgen stand der Sologesang des Frl. Martha Stapelfeldt.

Prof. Emil Krause

Noten am Rande

Erinnerungen an Franz Liszt, die der russische Klaviervirtuose und Orchesterdirigent Alexander Siloti in seiner Muttersprache aufgezeichnet hat, macht Sophie Korsunska in deutscher Übersetzung in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft zugänglich. Die Aufzeichnungen geben ein anschauliches Bild der Persönlichkeit Liszts, wie sie dem jungen Russen erschien, sie sind reich an Zügen aus Liszts Leben, die Siloti aus dem Munde des Meisters gehört hat, und besonders gut gelungen ist die Darstellung von Franz Liszt als Lehrer. Siloti war durch Marie Lipsius im Jahre 1883 Liszt vorgestellt worden; er war durch Rubinstein im Klavierspiel ausgebildet und sollte das Studium unter Liszt zum Abschluss bringen. Die erste Unterrichtsstunde, bei der 25 Schüler und Schülerinnen anwesend waren, schildert Siloti folgendermassen: „... Nachher liess Liszt mich spielen. Ich fing an, und nachdem ich zwei Takte der Ballade (Asdur von Chopin) gespielt hatte, unterbrach mich Liszt mit den Worten: „Nein, nehmen Sie kein „Sitzbad“ auf der ersten Note“, und zeigte mir, wie ich auf „es“ einen grossen Akzent mache. Ich war erstaunt und sah ihn verblüfft an. Liszt lächelte ziemlich ironisch und sagte italienisch: „Si signore, si signore.“ Ich spielte weiter, er hielt mich häufig an und spielte selbst einige Stellen. Ich stand von dem Klavier auf — als ob jemand mich bezaubert hätte. Ich sah Liszt an und fühlte, dass sich etwas in mir vollzog und dass ganz neue und warme Gefühle mich plötzlich durchdrangen. Als die Stunde zu Ende war, konnte ich es nicht fassen, dass ich noch vor zwei Stunden meine Sachen packen und abreisen wollte.“ Siloti (der damals 20jährig war) hatte nämlich noch im letzten Augenblick geschwankt, ob er es überhaupt wagen dürfe, sich zum Unterrichte einzufinden! Er erhielt nun wöchentlich drei- bis viermal Unterricht und schildert diese Stunden folgendermassen: „Liszt gab keine Stunden in der Art, wie man sie sich gewöhnlich vorstellt. Er sass entweder neben dem Schüler oder stand vor ihm, und sein Gesicht drückte alle Nuancen aus, die er zu zeigen wünschte. Nur die ersten zwei Monate unterrichtete er mich mit den anderen zusammen, später, als ich ein besonders grosses Stück hatte, spielte ich ihm allein am Morgen vor. Ich konnte das aufgegebene Stück immer, das heisst ich wusste, was ich auszudrücken wünschte, und konnte deshalb die ganze Zeit Liszts Gesicht beobachten. Die Phrasierung, welche ich von seinem Gesicht ablas, hätte mir kein Mensch der Welt zeigen können. Wenn der Schüler die Nuancen verstand, war es sein Glück; verstand er sie aber nicht, war es schlimm für ihn. Liszt sagte mir, dass er dem, der von Anfang an nichts verstehe, auch nichts erklären könne. Liszt gab nichts auf, jeder konnte das studieren, was er wollte. Wenn wir zur Stunde kamen, legten wir unsere Musikhefte auf den Flügel, und Liszt suchte aus, was er zu hören wünschte. Nur zwei Stücke durfte man ihm nicht vorspielen: seine zweite Rhapsodie, als die zu oft gespielte, und die Sonate quasi una fantasia von Beethoven, die Liszt seiner Zeit unnachahmlich ausführte. Liszt liebte es auch nicht, wenn man das Bmoll-Scherzo von Chopin zum Vortrag brachte; er nannte es das „Gouvernanten-Scherzo“ und sagte, dass dieses Stück nur von dem gespielt werden sollte, der die Stellung einer Gouvernante einzunehmen wünschte. Alle anderen Stücke von Chopin, besonders seine Präludien, hörte er mit Genuss an; er verlangte eine poetische, keine salonmässige Auffassung und war unzufrieden, wenn man die kleinen Passagen im schnellen Tempo spielte — das nannte er eine „konservatorische Auffassung“. Liszt hielt Chopin für den einzigen Klavierpoeten und sagte, dass jede Note Chopins „eine vom Himmel gefallenen Perle“ sei. Er erzählte von Chopin: „Wir waren sehr befreundet mit ihm; er war — als Musiker wie auch als Mensch — eine feine, spröde Natur. Er liebte mich als Pianisten, sagte aber, dass er einige Stücke, wie z. B. die Fmoll-Etude (Werk 25) besser als ich spiele. Ich schlug ihm folgende Wette vor: wir laden unsere gemeinschaftlichen Freunde ein, und jeder von uns spielt die Etude im Nebenzimmer; unsere Gäste sollten, ohne den Künstler zu sehen, entscheiden, wer zuerst gespielt habe. Chopin ging darauf ein. Die Freunde versammelten sich, wir spielten im Nebenzimmer die Etude vor, zuerst ich, dann Chopin. Als wir herauskamen, sagten alle einstimmig, dass Chopin zuerst gespielt habe. Chopin wollte es aber nicht zugeben: „Du spielst es doch anders, als ich.“ Ich war es, der ihn mit Georges Sand bekannt machte. Als sie ihm die Hand reichte und die gewöhnlichen Liebenswürdigkeiten sagte, bemerkte ich, dass das Gesicht Chopins sich wie vom Blitze getroffen veränderte ... es dünkte mich, dass ich etwas Verhängnisvollem beiwohnte. ... Armer Chopin! Seine ideale Natur hielt nicht Stand. ... Später, nach allem, was vorgefallen war, nach dem Tode Chopins, frühstückte ich einmal mit Georges Sand; ich sagte zu ihr: „Ihretwegen sind Musset und mein Chopin zugrunde gegangen, ich aber, wie Sie sehen, habe mich gehalten und lebe — Gott sei dank — noch. ...“ Liszt schalt fast gar nicht. Er hatte nur den Lieblingsausdruck „bravo“. Er sagte es aber manchmal mit solchem Tonfall, dass man kein anderes Wort kränkender empfinden konnte, als dieses ... Eine stärkere Aufregung gegen den Ausführenden drückte er mit den Worten aus: „Ich kenne ein halb Dutzend Pianisten, welche es ebenso spielen, aber ich kenne noch ein halb Dutzend, welche es besser als Sie spielen.“ Noch schlimmer war es, wenn er sagte: das spielt sogar die Prinzessin (Elisabeth, Tochter des Grossherzogs von Weimar, jetzt Herzogin von Mecklenburg) besser. Manchmal wurde er ganz wütend; ich kann mich während meines ganzen dreijährigen Aufenthaltes bei ihm nur drei oder vier solcher Fälle erinnern. Er ging dann im Zimmer auf und ab und erinnerte mich an Salvini als Othello, wie er zum letzten Male im Schlafzimmer Desdemonas wie ein gefangener Löwe hin und her rannte. Liszt war dann schrecklich, sein Gesicht war wirklich mephistophelisch, und er schrie: „Ich nehme kein Geld, und man kann es mit keinem Geld bezahlen, dass Sie hierher kommen, um Ihre Wäsche zu waschen! Ich bin keine Waschfrau, gehen Sie ins Konservatorium, dort ist Ihr Platz!“

Wärme und Akustik. Eine für die Anlage von Theaterräumen, Konzert- und Vortragssälen bedeutungsvolle Untersuchung über den Einfluss der Wärme auf die Akustik veröffentlicht der Physiker Watson im „Engineering Record“. Man weiss, dass nicht anders als die Lichtstrahlen auch die Schallwellen durch Luftschichten verschiedener Dichtigkeit, also verschiedener Temperatur, gebrochen, abgeleitet und reflektiert werden. Dadurch erklären sich auch Phänomene wie die Tatsache, dass bei völliger Windstille beispielsweise eine Explosion an einem Punkte vernommen wird, während an einem anderen gleich weit entfernten Punkte die Wahrnehmung ausbleibt. Im geschlossenen Raume, etwa im Theater, verstärkt sich noch diese unmittelbare Einwirkung der Wärme auf die Akustik. Auf Grund eingehender Versuche weist Watson jetzt nach, dass bei einem akustisch gut angelegten Theaterraume vor allem darauf hingearbeitet werden muss, durch die Anlage der Heizung und der Ventilationseinrichtungen die Bildung parallel liegender Luftschichten zu verhindern, ganz besonders in der Gegend zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum. Alle vertikal aufsteigenden Luftströmungen, also auch die aus einzelnen Heizkörpern emporsteigenden Wärmewellen, leiten die Schallwellen ab und brechen sie. Der beste Weg zur Lösung der akustischen Schwierigkeiten bleibt es, Heizkörper und Ventilation so anzulegen, dass eine möglichst einheitliche und gleichmässig temperierte Luftwelle in einer geschlossenen Luftsäule im Saale emporsteigt, wobei allzu grosse Kontraste gegen die allgemeine Temperatur des Raumes vermieden werden müssen.

Die Nähmaschine mit Klavierbetrieb. Ein Mitarbeiter Edisons ist auf den grossartigen Gedanken gekommen, die Energie, die die Klavierspieler täglich aus reiner Liebe zur Kunst oder aus Menschenhass vergeuden, aufzufangen und nutzbringend zu verwerten. Und da das Klavier bekanntlich am hartnäckigsten und wildesten von mehr oder minder jungen Damen misshandelt wird, hatte der sinnreiche Erfinder den ironischen Einfall, mit besagter Energie Nähmaschinen in Betrieb zu setzen. Er konstruierte einen Apparat, der den mit wechselnder Geschwindigkeit und wechselnden Stärkegraden erfolgten Tastenanschlag des Spielers oder der Spielerin gewissermassen sammelt und gleichmässig verteilt, so dass eine Dame ruhig am Klavier einen Walzer oder ein Wiegenlied herunterarbeiten und zu gleicher Zeit, also im wahren Sinne des Wortes: spielend, ein halbes Dutzend Taschentücher säumen kann. Durch ihrer Hände Arbeit — am Klavier — wird der sinnreiche amerikanische Apparat

in Tätigkeit gesetzt, und der Apparat wieder setzt im Dreivierteltakt oder in einem beliebigen anderen Zeitmass die Nähmaschine in Betrieb. Mit einer Wagneroper kann man sich eine ganze Brautaustattung nähen; der berühmte Walzer aus Gounods „Faust" steppt, wenn er ordentlich gespielt wird, einen Unterrock; für das Intermezzo aus „Cavalleria rusticana" braucht man gerade so viel physische Energie, wie zur Anfertigung einer nicht zu grossen Batistschürze erforderlich ist, und mit dem berühmten „Gebet einer Jungfrau" kann jede Jungfrau sich für die Zeit der Erfüllung ihres Gebets bequem eine Nachtmütze zusammensteppen.

Ein Misserfolg auf Bestellung. Zwei berühmte Opern Rossinis, „Tankred" und „Die Italienerin in Algier", die beide in Venedig (die erste im Fenice-, die zweite im San Benedetto-Theater) zur ersten Aufführung gelangten, können in diesem Jahre die hundertste Wiederkehr ihres Geburtstages feiern; das Jahr 1913 bringt aber auch das Zentenarium des berühmtesten und merkwürdigsten Misserfolges, den Rossini gehabt hat, weil er ihn haben wollte: er hatte ihn sich sozusagen eigens bestellt, um dem Theaterdirektor Cera vom San Moise-Theater in Venedig, mit dem er sich verzankt hatte, einen Streich zu spielen. Rossini hatte sich durch einen Vertrag verpflichtet, für Cera eine neue Oper zu schreiben; als der Impresario aber erfuhr, dass der Meister seinen „Tankred" dem Fenice-Theater überlassen hatte, geriet er in solche Wut, dass er Rossini durch einen Misserfolg im voraus bei dem Theaterpublikum von Venedig unmöglich machen wollte. Er ersuchte den Textdichter Foppa, für die Oper, die der Komponist dem San Moise-Theater zu liefern hatte, ein möglichst törichtes Libretto zu schreiben; so enstand die derbkomische, mehr als possenhafte kleine Oper „Herr Bruschino". Rossini hatte aber noch zur rechten Zeit von den Plänen des Direktors Wind bekommen und suchte sie durch ein recht drolliges Gegenspiel zu durchkreuzen. Um den Vertrag mit Cera konnte er nicht herumkommen, und er war verpflichtet, das ihm gelieferte Libretto ohne Widerrede anzunehmen; aber wie er es komponierte, war seine Sache, und er komponierte es so, dass Cera die Lust an weiteren Bosheiten verging. Mit den Sängern und Sängerinnen, die ihm alle freundlich gesinnt waren setzte sich der Meister heimlich in Verbindung, so heimlich, dass von den Plänen, die er schmiedete, bis zum Abend der ersten Aufführung der Oper nichts in die Öffentlichkeit drang. Die Ouvertüre hatte kaum begonnen, als das Orchester sich plötzlich unterbrach und eine seltsame Musik hören liess: die Geiger schlugen mit ihren Bogen taktmässig auf die Lichtspiegel, die sich an den Notenpultlampen befanden; und dieser kleine Scherz wurde auch fortgesetzt, als auf der Bühne die Komik unerhörte Orgien feierte: herzzerreissende Mollmelodien erklangen, wo die Handlung eine besonders lustige Musik erfordert hätte; die Bässe sangen in den allerhöchsten Falsettönen, während die Soprane und Tenöre sich in die tiefsten Tiefen des Tonsystems hinunterwagten, so dass der Dialog und die Handlung des unglückseligen Librettos auf die groteskeste Weise parodiert wurden. Einen Augenblick lang war das Publikum verdutzt; dann aber erkannte es den tieferen Sinn des kindischen Spiels und begann aus vollem Halse zu lachen; ein paar Leute aber nahmen es dem Komponisten übel, dass er sich mit ihnen ein Spässchen erlaubte, und zischten und lärmten so, dass diese urwüchsigste aller komischen Opern nicht zu Ende gespielt werden konnte. Rossini rieb sich bei dem Höllenlärm vergnügt die Hände, während der Theaterdirektor Cera fluchte und wie ein Wahnsinniger im Theater herumlief. Einige Wochen sarauf feierte Rossini mit dem „Tankred" einen Triumph.

Kreuz und Quer

Aachen. Die achte Sinfonie von G. Mahler wird Anfang Oktober in Aachen unter Leitung des städt. Musikdirektors Fritz Busch aufgeführt. Ausser dem auf 130 Musiker verstärkten städt. Orchester wirken der Kölner Gürzenich-Chor und der städt. Gesangverein Aachen mit.

— Für die städtischen Abonnements-Konzerte sind folgende neue Werke, bei denen der städt. Gesangverein mitwirkt, vorgesehen: „Stabat mater" von E. Moor; „Franz von Assisi" für Chor, Orchester, Soli und Kinderchor von G. Pierné; Motette a cappella: „Ach Herr strafe mich nicht" von M. Reger. Ausserdem werden das Requiem von Brahms, kleinere Chorwerke von Händel und Mozart und die Matthäus-Passion aufgeführt. Als Gesangs-Solisten wurden verpflichtet: Madm. Leroi, Dr. Lauenstein, Kammersänger Arlberg, Frau Emma Bellwidt, Kammersänger Raatz-Brockmann, Frau Noordewier-Reddingius, Else Schünemann.

Berlin. Gelegentlich der 10. ordentl. Delegierten-Versammlung des C. V. der Deutschen Tonkünstler-Vereine wird der Berliner Musikschriftsteller und Komponist Carl Robert Blum am 20. Sept. im Sitzungssaale des Kgl. Abgeordnetenhauses einen populär-wissenschaftlichen Vortrag über seine Theorie des tertialen Tonsystems: Dur-Moll-Mixtur halten.

— Der Königl. Hof-Opernsänger Wilhelm Grüning ist als Leiter einer Meisterklasse für Gesang an das Bendasche Konservatorium in Charlottenburg verpflichtet worden. Das unter Leitung des Herrn Hochschuldozenten Dr. A. Böhme befindliche, diesem Institut neu angegliederte Seminar für Schulgesang eröffnete am 1. Sept. seine Kurse zur Vorbereitung auf die staatliche Prüfung für Gesanglehrer und -lehrerinnen an höheren Lehranstalten in Preussen.

— Die Königliche Oper hat ihren Arbeitsplan für die neue Spielzeit entworfen. Unter den Neuheiten tritt der Parsifal, dessen Aufführung für Anfang Januar in Aussicht steht, als bedeutsamste Aufgabe hervor. Aus Anlass des 100. Geburtstages Verdis soll am 10. Oktober dessen Don Carlos in den Spielplan aufgenommen werden. Als fernere Neuheiten sind vorgesehen: Die umgeworfenen Wagen (Les voitures versées) von Boieldieu, in einer textlichen Bearbeitung von Georg Dröscher, und in der zweiten Hälfte der Spielzeit Die sieben Raben mit der Musik von Karl Maria v. Webers Euryanthe, der von Hans Joachim Moser ein neuer Text unterlegt worden ist. Neu einstudiert wird Tristan und Isolde. Auch Don Juan soll in neuer Ausstattung und Einrichtung erscheinen. Ebenso Glucks Iphigenie auf Tauris in der Bearbeitung von Strauss.

Bern. Das städtische Orchester musste wegen schwieriger Geldverhältnisse von 63 auf 50 Mann herabgesetzt werden, und das Stattheater hat, obwohl es 42000 Frank von Kunstfreunden erhielt, mit 32700 Frank Fehlbetrag abgeschlossen.

Breslau. Das Breslauer Stadttheater, das unter der Leitung des Intendant Woldemar Runge vom 13. September ab zunächst nur die Oper pflegen wird, hat die Oper „Boris Godunow" von Mussorgski zur deutschen Erstaufführung angenommen. Die zweiaktige komische Oper von Boieldieu „Les voitures versées" wird unter dem deutschen Titel „Das Loch in der Landstrasse" in einer neuen Übersetzung und Bearbeitung von Dr. Freund-Breslau voraussichtlich Ende Oktober zur 1. Aufführung gelangen. Zum 1. Januar 1914 wird auch hier Wagners „Parsifal" vorbereitet, für dessen Ausstattung die Stadt Breslau einen Sonderbetrag von 30000 M. bewilligt hat.

Budapest. Die ungarische Sangeskunst hat einen bedeutenden Verlust erlitten: der Heldenbariton der Budapester Königlichen Oper, Michael Takáts, besonders bekannt als Wagnersänger, ist in Keszthely an einer Lungenblutung gestorben. 28 Jahre lang war er Mitglied der Königlichen Oper. Sein männlich-weicher Bariton zeigte eine wundervolle Ausgeglichenheit und erstaunliche Modulationsfähigkeit. Dabei war er als Schauspieler nicht minder bedeutend denn als Sänger.

Darmstadt. Die Stadtverordneten in Darmstadt bewilligten einen jährlichen dauernden Zuschuss von 20000 M. für das Grossherzogliche Hoftheater. Diese Summe soll in erster Linie zur Aufbesserung der Gehälter und der Bezüge der Mitglieder der Beamten und der Choristen verwendet werden. Früher hatte die Stadtverordnetenversammlung einen dauernden Zuschuss ständig abgelehnt. Die Bewilligung geschah deshalb, weil man allgemein anerkannte, dass das künstlerische Niveau des Hoftheaters unter der neuen Leitung erheblich gestiegen sei.

Dresden. Am 25. August starben zwei bekannte Dresdner Musiker: der Violoncellist Prof. Ferdinand Böckmann (70 Jahre alt), der der Königlichen Kapelle 50 Jahre angehört hat, und Prof. Ferdinand Braunroth (59 Jahre alt),

Hochschullehrer am Kgl. Konservatorium, bekannt durch musiktheoretische Werke.

Eisenach. (Zweites kleines Bachfest am 27. und 28. September.) Im Kirchenkonzert wird der Duisburger a cappella-Chor eine fünfstimmige Motette von Joh. Christoph Bach (einem Onkel Johann Sebastians), der viele Jahre Organist in Eisenach war, vortragen. Ausserdem singt der Chor die biblische Szene „Der zwölfjährige Jesus im Tempel" für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel von Heinrich Schütz, einen fünfstimmigen Chor „Mirabile mysterium" von Jacobus Gallus und zwei Choräle von Joh. Seb. Bach. In der kleinen Kammermusik bringt der Madrigalchor des Kgl. akad. Instituts für Kirchenmusik in Berlin Gesänge von J. H. Schein und H. L. Hassler zum Vortrag. Aus dem reichhaltigen, interessanten Programm ist noch besonders hervorzuheben das 6. Brandenburgische Konzert in Solobesetzung; ferner ein Konzert für vier Violinen von Antonio Vivaldi und dessen Bearbeitung für vier Klaviere von Joh. Seb. Bach, die beide nebeneinander zum Vortrag gelangen, sowie Vorträge der Frau Wanda Landowska auf dem Cembalo. Die Solisten des Festes sind folgende: Gesang: Frl. Eva Lessmann, Frl. Emmi Leisner, Kgl. Hofopernsängerin, sowie die Herren Rudolf Laubenthal, Hermann Weissenborn, sämtlich aus Berlin; Klavier: Frau Wanda Landowska, die Herren Professor G. Schumann und C. A. Martienssen aus Berlin und Grossh. Musikdirektor C. Schumann aus Eisenach; Violine: die Herren Professor Klingler und Ryvkind aus Berlin, Konzertmeister Brandenburg aus Kattowitz und Konzertmeister Curt Hering aus Leipzig; Viola d'amore: Dr. Niel Vogel aus Amsterdam; Viola da gamba: die Herren Christian Döbereiner aus München und Eugen Albini aus Rom; Flöte: Herr Maximilian Schwedler aus Leipzig; Orgel: Herr Kgl. Musikdirektor Bernhard Irrgang, Organist des Berliner Kgl. Doms und Herr Camillo Schumann aus Eisenach; Continuo: Professor Dr. Max Seiffert aus Berlin. Das Orchester stellt das Gewandhaus-Orchester in Leipzig.

Frankfurt a. M. Willy Rehberg, der am 2. September seinen 50. Geburtstag feierte, ist Schweizer von Geburt. Er trat schon im frühesten Kindesalter als Pianist öffentlich auf. Seine musikalischen Studien machte er später an der Züricher Musikschule und dann am Konservatorium zu Leipzig. Nach mehrjährigem Wirken als Klavierlehrer am letzterem Institut wurde er 1890 nach Genf berufen, wo er während 17 Jahre als Lehrer für die obersten Klavierklassen am dortigen Konservatorium und als Kapellmeister der Sinfoniekonzerte eine segensreiche Tätigkeit entfaltete. Seit 1907 lebt Rehberg wieder in Deutschland. Ein besonderes Verdienst hat er sich durch die Gründung des Frankfurter Tonkünstlervereins, dessen Vorsitzender er ist, erworben.

— Das Frankfurter Tonkünstlerorchester wird auch im nächsten Winter unter Max Kaempferts Leitung sechs Orchesterkonzerte zu populären Preisen veranstalten. Als Solisten sind gewonnen: die Damen Anna Kaempfert, Agnes Leydhecker, Alice Aschaffenburg und die Herren Paul Bender, Adolf Busch, Karl Flesch, Einar Forchhammer, Adolf Rebner, Max Reger und Richard Schmid. Den Schluss der Konzerte bildet wieder eine Aufführung der neunten Sinfonie von Beethoven.

Genf. Der bekannte Schweizer Komponist Hans Huber hat soeben eine komisch-phantastische Oper: „Frutta di Mare", Text von Fritz Karnim, vollendet.

Homburg v. d. H. Am 20. August fand in der Erlöserkirche vor den Majestäten unter Leitung der Organisten F. Schildhauer und H. Sonntag eine geistliche Musikaufführung statt, bei welcher u. a. eine neue Komposition von Schildhauer: Kantate für Chor, Solostimmen und Orgel, viel Erfolg hatte. Frau Kammersängerin Anna Kaempfert sang mit vollendeter Kunst eine Arie „Stumme Seufzer, stille Klagen" aus der vor Jahresfrist in Kopenhagen aufgefundenen Solokantate „Mein Herze schwimmt in Blut" von J. S. Bach und das Halleluja aus Händels „Esther".

Karlsbad. Der vor kurzem verstorbene Cellovirtuose und Pädagoge David Popper war in den früheren Jahren ein alljährlicher Gast bei den Heilquellen Karlsbad. Im Jahre 1904 wurde Poppers Gesundheitszustand so bedenklich, dass ihn die Ärzte für unrettbar verloren hielten. Er kam wieder nach Karlsbad, musste aber da von seiner Privatwohnung in das Spital geschafft werden. Anfangs war man der Meinung, dass es sich bei Popper um Krebs im letzten Stadium handle, doch der Primarius des Spitales war nicht überzeugt von dieser allseitigen Annahme und schritt zu einer Operation, bei welcher es zutage kam, dass nicht Krebs, sondern eine schwere Gallensteinerkrankung vorliege. Dem Patienten wurden damals 16 Steine genommen. Als Popper die Gallensteine in die Hand bekam, meinte er scherzhaft: „Das sind aber teuere Steinchen". Nach der Operation war der Zustand Poppers noch lange Zeit höchst kritisch, doch nach einigen Wochen konnte er geheilt die Sprudelstadt verlassen.

Kiel. Die Vereinigten Theater in Kiel werden die neue Opernspielzeit, die zweite unter der Direktion Karl Alving, am 14. September mit den „Meistersingern" unter Kapellmeister Ludwig Neubeck eröffnen. An Neuheiten sind u. a. erworben worden: „Beatrice und Benedikt" von Berlioz in der Neubearbeitung von Kleefeld und Stransky und „Die verschenkte Frau" von d'Albert. Am 1. Januar wird Wagners „Parsifal" mit Kammersänger Gröbke vom Schweriner Hoftheater in der Titelrolle zur Aufführung gelangen. Aus dem unter Leitung von Ludwig Neubeck stehenden Chorverein und der Kieler Liedertafel hat sich ein Hilfschor von etwa 160 Mitwirkenden gebildet, der zu diesen Festspielaufführungen herangezogen wird. An Neueinstudierungen sind in Aussicht genommen: „Oberon" in der Wiesbadener Bearbeitung, Humperdincks „Königskinder", „Cosi fan tutte", „Die Stumme von Portici", „Hans Heiling", „Manon", „La Bohème" und in neuer Inszenierung sämtliche Werke Richard Wagners.

Köln. Der in Berlin gestorbene Prof. Arno Kleffel, der viele Jahre am Kölner Opernhause gewirkt hatte, vermachte testamentarisch dem Kölner Kritiker Karl Wolff seine Schmucksachen, sowie Kunstgegenstände, die ihm an Gedenktagen von Verehrern seiner Kunst übersandt worden waren.

— Das von dem verstorbenen Kommerzienrat Wilh. Heyer gegründete Museum alter Musikinstrumente in Köln wird am 20. September eröffnet. Den Grundstock des Museums bildet Heyers eigene, im Laufe der Jahre zusammengebrachte Sammlung. Dann erwarb Heyer die zweite Sammlung Paul de Wits in Leipzig, der er die Bestände der italienischen Privatsammlung Kraus in Florenz, und der von Rud. Ibach zusammengebrachten Ibachsammlung hinzufügte. Das Museum enthält Tasteninstrumente von ihren ersten Modellen an (Klavichords, Spinette und Virginals, Kielflügel, Hammerklaviere und Hammerflügel, Klaviorpane, Klavierharfen), Orgeln und orgelartige Instrumente, Zupf-, Streich-, Blas-, mechanische und exotische Instrumente. In einer mit dem Museum verbundenen Werkstatt wird ausser an der Instandhaltung der unversehrten Stücke auch an der Wiederherstellung solcher Instrumente gearbeitet, die durch Alter und unverständige Behandlung schadhaft und unbrauchbar geworden sind. Das Museum enthält auch Handschriften der grossen Meister, eine reichhaltige Porträtsammlung, Künstlerbildnisse sowie eine Bibliothek. Im Erdgeschoss des dreistöckigen Museums liegt ein Saal für kleinere musikalische Veranstaltungen. — Der hochinteressante Katalog des Museums ist bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen.

Leipzig. In den zehn Philharmonischen Konzerten des kommenden Winters bringt Prof. Hans Winderstein folgende neue Werke zur erstmaligen Aufführung in Leipzig: Friedrich Gernsheim: „Zu einem Drama" und Violinkonzert in Fdur (Henry Marteau), Richard Stöhr: Fantasie für grosses Orchester und Orgel, August Scharrer: „Per aspera ad astra" Sinfonie Dmoll, Richard Wetz: „Kleist-Ouvertüre", Georg Schumann: Ouvertüre „Lebensfreude", Hans Pfitzner: „Unter dem Hollerbusch" aus der Musik zum Käthchen von Heilbronn, Ernst Boehe: Tragische Ouvertüre, Carl Rorich: „Allotria", heitere Ouvertüre, Hans Schaub: Drei Intermezzi für kleines Orchester u. a. Der Philharmonische Chor wird unter Herrn Dr. Stephanis Leitung das „Weihnachts-Mysterium" von Philipp Wolfrum und „La vita nuova" von Wolf-Ferrari aufführen.

— Arnold Schönbergs Gurrelieder werden in Leipzig am 6. März aufgeführt.

Mailand. Der italienische Dichter Enrico Cavacchioli hat Sudermanns „Johannisfeuer" zu einem Opernbuch für den Komponisten Camussi verarbeitet. Die beiden ersten Akte des deutschen Dramas sind, wie dem Mailänder Secolo berichtet wird, in dem Text mit Sudermanns Erlaubnis zu einem Akt zusammengezogen worden, das Ende des dritten Aktes ist verändert, hier und da erscheinen die handelnden Personen etwas anders als im Drama, aber die Grundlinien sind geblieben. Den drei Akten sind folgende Untertitel gegeben: Das Kind der Not, Johannisnacht, Litauische Hochzeit. In der Musik soll ein litauisches Instrument, die Truba, verwendet werden.

— Die Verdi-Festspiele an der Scala sollen vom 1. Oktober bis zum 16. November dauern. Sie beginnen mit einer Wiederaufführung des Nabucco, der Oper, die zuerst den Ruhm des jungen Musikers begründet hat. Weiter folgen Aïda, das Requiem, Falstaff und Otello. Das Orchester der Scala, das bei den Verdi-Festspielen mitwirkt, zählt 120 Musiker.

München. Der Münchner Oberbürgermeister hat einer Abordnung des Musikverbandes mitgeteilt, dass es ihm gelungen sei, den Weiterbestand des Münchner Konzertvereinsorchesters zunächst bis zum 1. Mai zu sichern.

— Ausser dem Zehn-Millionen-Plan von Berliner Geldleuten ist in München ein weiterer Plan zur Gründung einer Volksoper in bescheideneren Grenzen aufgetaucht, dessen Voranschlag nur 1500 Plätze vorsieht.

Bad Nauheim. Im fünften Sinfoniekonzert der Kurkapelle (Winderstein-Orchester) kam die Ouvertüre „Urvasi" von Ferd. Neisser zur Aufführung. Das Werk, das in Berlin, Potsdam, Halle, Helsingfors, Wasa, Eisleben usw. mit grossem Beifall ausgezeichnet wurde, erzielte auch hier unter Leitung des Komponisten, der das Konzert dirigierte, einen aussergewöhnlichen Erfolg.

— Im 9. Sinfoniekonzert der Grossherzoglichen Kurkapelle gelangte unter Prof. Hans Windersteins Leitung die Dmoll-Sinfonie „Per aspera ad astra" von August Scharrer (op. 23) zur hiessigen Erstaufführung und trug einen ausserordentlichen Erfolg davon.

Paris. Der im hohen Alter gestorbene ehemalige französische Minister Ollivier hatte zur ersten Frau Blandine d'Agoult, eine Tochter Liszts. Es heisst, dass sich in dem Nachlass Olliviers noch zahlreiche ungedruckte Briefe von Franz Liszt, Richard und Cosima Wagner befinden.

— Vom Jahre 1914 ab soll in Paris, immer zu Pfingsten, ein Internationaler Musikwettbewerb jedesmal auf einem anderen Kunstgebiet stattfinden. Für das nächste Jahr ist Harmoniemusik bestimmt, für 1915 Männerchöre, 1916 Blechmusikorchester, 1917 gemischte Chöre, 1918 Sinfonie-Orchester. Der Staat, die Verwaltung des Seinedepartements, die Stadt Paris und zahlreiche Privatpersonen unterstützen das Unternehmen. Die Preise sollen 10000, 7000 und 5000 Franks betragen.

Petersburg. Der „Parsifal", dessen Aufführung in Petersburg aus religiösen Gründen verboten bleiben sollte, ist nunmehr von der „geistlichen Zensur" freigegeben worden. Es wurde nur die Abänderung einiger Stellen gefordert.

Prag. Zwischen dem Vorstand des Männergesangvereins und Alexander v. Zemlinsky sind Unterhandlungen im Zuge, welche bezwecken, dass der erste Kapellmeister unserer Landesbühne die Leitung der Konzerte dieser Körperschaft übernimmt. Diese Verhandlungen sind so weit gediehen, dass man bereits sicher damit rechnen kann, Herrn von Zemlinsky als Leiter der grossen musikalischen Veranstaltungen des Männergesangvereines im Laufe der Saison begrüssen zu können. Es handelt sich in diesem Falle nur um die gemischtchörigen Aufführungen des Vereines. An dem Zustandekommen des Unternehmens wird in Männergesangvereinskreisen nicht gezweifelt. So dürfte denn bald die Dirigentenkrise im Deutschen Männergesangverein einer glücklichen Lösung zugeführt werden. Im Interesse unseres Musiklebens wäre sie aufs Freudigste zu begrüssen.

Reichenhall. Ein noch nicht veröffentlichter Brief Mendelssohns ist jetzt durch Schenkung in den Besitz des königl. bayerischen Musikdirektors Gustav Paepke zu Reichenhall gekommen. Das interessante Schreiben, das aus dem Besitz des sächsischen Oberlehrers Georg Pempel

in Erlbach-Neukirchen herrührt, ist an den Grossvater des Oberlehrers, den Kantor Carl Bräuer gerichtet. Dieser hatte Mendelssohn gebeten, zwei Kompositionen seines Grossvaters zur Aufführung zu bringen. Der Künstler sah sich jedoch durch die obwaltenden Umstände gezwungen, den Wunsch abzuschlagen, was von ihm um so lebhafter bedauert wurde, als er dem Komponisten ein wirkliches Interesse entgegenbrachte. Der Brief lautet: „Ew. Wohlgeboren! Bedaure ich wohl sehr auf Ihr geehrtes Schreiben vom 13. (welches ich erst gestern nach einer kurzen Abwesenheit von hier empfing) erwidern zu müssen, dass es in diesem Winter nicht möglich sein wird, die beiden Werke, welche Sie hier aufgeführt zu haben wünschen, im Abonnements-Konzert zu Gehör zu bringen, da das Repertoir für diese Konzerte bereits seit mehreren Wochen für den Rest des Winters von Herrn Direktoren genehmigt und festgestellt ist. Es tut mir leid, Ihren Wunsch nicht erfüllen zu können, um so mehr, da ich von Ihren Arbeiten hier bereits viel Vorteilhaftes gehört habe; ich hoffe aber, dass sich mir eine andere Gelegenheit, dieselben näher kennen zu lernen, bald darbieten möge, und bin mit vollkommener Hochachtung Ew. Wohlgeboren ergebenster Felix Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, den 30. Dezember 1835.

Salzburg. Die Kammersängerin Lilli Lehmann hat der Stadt Salzburg für das Mozarteum 200000 Kronen gespendet, wovon sie sich eine jährliche Lebensrente ausbedungen hat.

Upsala. Der auch in Deutschland bekannt gewordene Allgemeine Gesangverein der Upsala-Studenten beabsichtigt Mitte September die Hundertjahrfeier seines Bestehens mit Festlichkeiten und Konzerten in Upsala und Stockholm zu begehen.

Neue Klaviermusik

Sonaten für Pianoforte und Violine

Gernsheim, Friedrich, Sonate in Gdur (Nr. 4) op. 85 bei Simrock. M. 6,— netto.
Künzle, Hans, Sonate in Hmoll op. 1 bei Hug & Co. M. 5,— netto.
Emmanuel, Maurice, Sonate in Dmoll ohne Opuszahl bei Durand. M. 6,— Francs netto.
Thirion, Louis, Sonate in Cmoll op. 14, bei Durand. Francs 10,— netto.
Dupin, Paul, Sonate in Amoll, ohne Opuszahl, bei Durand. Francs 10,— netto.

Fünf neue Violinsonaten! Damit lassen sich schon zwei Kammermusikabende von mässiger Dauer ausfüllen. Jenseits und diesseits des Rheins blüht gleich üppig die Produktion, denn dass bei unserer Zusammenstellung die Franzosen das Obergewicht haben, ist sicherlich nur Zufall. Den Vorgang lassen wie unserem Landsmann Gernsheim. Wer bei der vierten Violinsonate angekommen ist und zugleich beim Opus 85, der muss respektiert werden. Und wer, wo alles um ihn her drunter und drüber geht, so unentwegt auf das einmal gestellte Ziel lossteuert, da erst recht. Doch schauen wir ganz vom Namen ab, urteilen wir nur nach der Sonate selbst. Sie ist nach Form und Inhalt keineswegs neu, verrät aber die Gabe sicherer Gestaltung und leichter thematischer Erfindung ihres Komponisten. Dass sie verhältnissmässig leicht auszuführen ist, gereicht ihr gewiss zum Vorteil vor vielen, dem Charakter der Violine so wenig angepassten neuen Violinwerken. Trotz der Brahmsiana ist der zweite Satz, ein Andantino dolente mit Intermezzo (in moto giocoso), mit seiner feinen Melodik und der wohlgelungenen Stoffverteilung zwischen Geige und Klavier als der eindrucksvollste zu bezeichnen. Der dritte (zugleich Schluss-)Satz beginnt mit einem Fugato, das, wie kaum zu umgehen war, etwas Akademisches an sich hat. Auch H. Künzle's Sonate ist dreisätzig. Von einem Opus 1 lässt sich nicht erwarten, dass es als reifes Kunstwerk ausfällt. Über das Eckige und Holprige des ersten Satzes wird man wegsehen, gefährlicher wäre ja gerade bei einem Erstlingswerk die Glätte. Hart ist Künzles Melodie, sie entbehrt das Schmiegsamen, Gefälligen, so dass nur auch ein an sich nicht sehr geschmeidiges Thema wie das Rondothema des dritten Satzes beweglich und leichtfüssig vorkommt. Zu der gedrungenen Form der beiden ersten Sätze steht die des gedehnten Schlußsatzes einigermassen im Widerspruch.

Fortsetzung Seite 503



Empfehlenswerte Werke von Constanz Berneker

Chorwerke mit Begleitung.

Chorgesänge aus Schillers „Braut von Messina“ für Männerchor, Soli und Orchester. Klavierauszug 10.—
Chorstimmen je 1.50
(Orchesterstimmen leihweise.)

Gott unsere Zuflucht. Cantate für gemischten Chor, Soli u. Orchester (od. Orgel)
Auszug mit Text für Orgel (oder Klavier) 3.50
Jede Chorstimme —.40

Das Haidekind. Für Sopran-Solo, gemischten Chor und Pianoforte
Klavierauszug mit Text 4.—
Jede Chorstimme —.40

Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

Blumen-Worte. Ritornellen-Lied für mittlere Stimme 1.20

Tannhäuser-Lieder, 12 Lieder in 1 Heft 5.—

Duette.

Brautlied (Gedicht von Gerok). Für Sopran und Tenor (od. Bariton) mit Orgelbegleitung 1.50

Zwei Duette für Sopran und Tenor (oder 2 Soprane) mit Klavierbegleitung.
No. 1. **Frühlingslied** 1.20
No. 2. **Abendgesang** 1.50

Gemischte Chöre a cappella.

Geistliche Lieder.
No. 1. **Er hat seinen Engeln befohlen** Partitur und Stimmen (à 20 Pf.) 1.80
No. 2. **Führwahr, er trug unsere Krankheit.** Partitur und Stimmen (à 10 Pf.) . . . . —.90
No. 3. **Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen.** Partitur und Stimmen (à 10 Pf.) 1.10

Für Orgel.

Praeludium (E moll) für Orgel . . . . 2.—

Diese Werke stehen auf Wunsch zur Ansicht zu Diensten.

Eigentum und Verlag der Gesellschaft zur Verbreitung der Werke Constanz Bernekers.

Kommissionsverlag: **Gebrüder Reinecke,** Hof-Musikverlag, **Leipzig.**

Das ganze Werk ist ein Achtung gebietendes Opus, für eine Sonate aber noch zu bürgerlich, es geht ihm Adel und Schwung ab. — Der Schöpfer der Dmoll-Sonate ist wohl derselbe Emmanuel, welcher als Musikgelehrter einen guten Ruf hat. Die Sonate lässt kühl. Namentlich gilt dies vom ersten Allegro und Adagio. Man ist geneigt, die thematischen Zusammenhänge der drei Sätze auf Dürftigkeit der Erfindung zurückzuführen, von einer Begründung ist wenigstens nichts zu spüren. Die reflektierenden Komponisten wenden sich gerne der Sonate zu, zu ihnen scheint Emmanuel zu gehören. Erfindungsreicher ist L. Thirion, auch ist bei ihm mehr Fluss zu bemerken. Dass es ohne Äusserlichkeiten nicht abgeht, dass Stellen darin vorkommen, die nicht recht kammermusikmässig sind, ist bei einem Werk französischen Ursprungs fast selbstverständlich. Auf rhythmische und melodische Vertracktheiten stösst man nicht selten, vieles ist vielleicht nur der Klangwirkung wegen in diese Sonate hineingeraten, die man als vom Geiste des Debussymus berührt, wenn auch keineswegs ganz aus ihm herausempfunden zu bezeichnen hat. Ganz auf dem Boden des Impressionismus stehen wir bei Dupin. Praktisch betrachtet ist dessen Sonate mit ihrem 84 Seiten starken Klavierpart (bei engem Druck!) und ihren inhaltlich nicht sehr verschiedenen Sätzen nahezu eine Unmöglichkeit. In ihren Einzelheiten bietet sie eine Fülle des Interessanten und Originellen, nur — es käme auf die Probe an — kann der Reiz dieser harmonischen Originalitäten bei näherer Bekanntschaft sehr rasch verschwinden. Das absichtliche Vermeiden natürlicher Fortschreitungen ist markiert, wir haben nun einmal nicht das Gehörsempfinden des Exoten: dass den echten Franzosen selten sein angeborener Geschmack verlässt, findet man aber erfreulicherweise doch wieder bei Dupin bestätigt. Selbst da, wo er ein streng kanonisches Gebilde hinstellt, wird er nicht trocken oder langweilig, die Phantasie, scheint sie auch manchmal überreizt, behält die Oberhand. Auf das charakteristische Erzeugnis neufranzösischer Kompositionskunst sei der Kammermusikspieler, der zur Abwechslung auch einmal nach etwas Apartem greifen möchte, hingewiesen. Alexander Eisenmann

---

Neue Violinliteratur

I.

(Technisches)

Flesch, Carl, Urstudien. (Ries & Erler, Berlin). M. 3.—.

Wie schon der Name besagt, handelt es sich hier um einige technische Übungen, nicht um Übungsstücke, welche in musikalische Formen gebracht sind. Was des Geigers Bestand an technischen Errungenschaften ausmachen soll, ist hier, gleichsam auf die einfachste Formel gebracht, systematisch aneinandergereiht worden. Linke und rechte Hand werden gleichermassen dabei beschäftigt, kurze, verständliche Erläuterungen tragen dazu bei, den Wert des Heftes zu erhöhen.

Sitt, H., 20 leichte Etüden, op. 115. (Ernst Eulenburg, Leipzig). M. 3.—.

Die vorliegenden Etüden gehen den Weg vom sehr Leichten bis zum Mittelschweren, sie bleiben dabei innerhalb der ersten Lage und verlassen nicht die einfacheren Tonarten. Lücken, die naturgemäss jede Violinschule aufweisen muss, werden durch Sitts Opus 115 passend ausgefüllt.

Sauret, E., Gradus ad Parnassum, op. 36. (Rob. Forberg, Leipzig). 5 Teile, je M. 4.50.

Das umfangreiche Werk des bekannten Geigers liegt mit seinen drei ersten Teilen in 14. Auflage uns vor. Der Sauretsche Jahrgang bringt eigentlich nichts Neues, aber er führt bei methodischer Durcharbeitung sicher zum Ziel. Hohe Ansprüche stellt der erste Teil, gerade für den Anfänger gibt es hier manche harte Nuss zu knacken. Als ganz vorzüglich möchte ich den dritten Teil mit seinem vortrefflichen Tonleiter- und Etüdenmaterial bezeichnen, dagegen muss z. B. der Umfang, welcher der Einführung in das Lagenspiel eingeräumt ist, als zu knapp im Verhältnis zur ganzen Anlage des Werks bezeichnet werden (z. B. 2. Lage erhält drei Druckseiten!). In einer Violinschule modernen Charakters dürfte auch auf die textliche Seite mehr Wert gelegt werden. Wenn dem Schüler über die 3. Lage nicht mehr gesagt werden kann, als „Die 3. Lage entspricht dem Tone D“ (!) so ist es wohl besser, man überlässt alles Theoretische dem Lehrer und die Schule beschränkt sich auf den praktischen Teil.

Palaschko, J., Viola-Studien, op. 55. (Steingräber Verlag, Leipzig). M. 2.—.

In 12 Studien ist hier brauchbares Material für den angehenden Violinisten niedergelegt. Wie in seinen Violinetüden bringt der Verfasser Technisches zusammen mit solchen Studien, welche zur Ausbildung des Vortrags und damit zur Bildung des Geschmacks beitragen. So ist Nr. 5 ein verkapptes Solostückchen, zu dem nur noch das Klavier fehlt, das sollte eigentlich nicht sein, aber es trägt dazu bei, diese Etüden bei Schulen beliebt zu machen. Zur Bewältigung der vorliegenden Studien ist die Beherrschung des Lagenspiels erforderlich. A. Eisenmann

---

Neue Bücher

Max Hesses „Deutscher Musikerkalender“ für das Jahr 1914 ist soeben erschienen. (Max Hesses Verlag, Leipzig, Preis 2,25 M.) Er ist mit dem Bilde Felix Dräsekes geschmückt, dem auch ein Aufsatz Dr. Max Ungers gilt, in dem die Ziele des verstorbenen Dresdner Altmeisters und seine Werke gewürdigt werden. Als die Krone seines Schaffens gilt Unger der „Christus“, für den, „wenn nicht alle Zeichen trügen, die Zeit wohl bereits gekommen ist“. Ein zweiter hochinteressanter Aufsatz Ungers handelt „Über einige unbekannte vererbte Stichfehler in Beethovenschen Sinfonien“. Der Hauptteil des Buches besteht wieder in dem bekannten reichhaltigen Nachschlagematerial, besonders in dem umfassenden nach Städten geordneten Musiker-Adressbuch und dem alphabetischen Namensverzeichnis.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 6. September 1913, Nachm. $^1/_2$2 Uhr:

H. Schütz: Der 98. Psalm. Franz Lachner: „Gott sei uns gnädig.“

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

Die nächste Nummer erscheint am 11. Sept.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 8. Sept. eintreffen.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 37

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 11. Sept. 1913

Zu beziehen
durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Adolf Stahr und seine Beziehungen zur Tonkunst

Von **Theodor Bolte**

Richard Wagner*) gedenkt unter den Männern der Presse von bedeutendem literarischen und künstlerischen Rufe, die nach der Weimarer Lohengrin-Aufführung 1850 die deutsche Musikwelt verheissungsvoll auf ihn und sein Werk aufmerksam machten, auch Adolf Stahrs. Liszt hält ihn in seinen Briefen an die Fürstin Wittgenstein für einen „ganz hervorragenden Menschen, der eine Menge von Dingen weiss und ein Herz besitzt". Liszts und Wagners Verhältnis zu ihrem gemeinschaftlichen Freunde und Kämpen soll hier kurz betrachtet werden.

In der Musenstadt Weimar, es war in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, fand sich in dem gastfreundlichen Hause der ersten Gattin**) des kunst- und musikfreundlichen Literarhistorikers und Schriftstellers Adolf Stahr alles ein, was auf literarische und musikalische Bildung Anspruch machte. Dass der Tonkunst ein weiter Raum eingeräumt wurde, bezeugten die beiden geöffneten Flügel inmitten des Salons, im einzigen Hause Weimars, ausser Liszts Wohnung in der Hofgärtnerei, das sich dadurch auszeichnete.

Waren doch beider Töchter Anna (1835—1909) und Helene (geb. 1838) durch Liszt geförderte und begabte Pianistinnen, in deren Salon auch nach dem Ableben ihres Vaters (zehn Jahre vor Liszt) der Meister mit seinen beiden Biographen Lina Ramann und August Göllerich, sowie den übrigen jeweiligen Jüngern gerne erschien, und dessen Nebenräume mit künstlerischen Gedenken der hier verkehrenden berühmten Männern und Frauen erfüllt waren. An einem solchen Liszt-Sonntage oder Musiknachmittage sah man daselbst zwei schlanke Jünglinge, die durch ihren Meister eingeführten Lisztschüler Willy und Louis Thern aus Ungarn, die soeben vereint mit den Schwestern Stahr***) an den beiden Flügeln eine Frau Stahr gewidmete Komposition des gleichfalls anwesenden Vaters der Brüder, Karl Thern, zu acht Händen ausführten. Ferner eine von beiden Paaren gespielte vierhändige Original-Suite „Ballszenen"†) (Promenade und Tanz) im ungarischen Stil, die bei der häuslichen und öffentlichen Aufführung stets beifällige Aufnahme fand. Eine solche fand u. a. in dem benachbarten Jena statt, bei einem Konzerte der Schwestern Stahr und unter Mitwirkung der Brüder Thern und in Anwesenheit des Grossherzogs Karl Alexander.

Es möge zunächst Stahrs Bildungs- und Werdegang bis zu seiner Bekanntschaft mit Liszt und Wagner und seiner Verbindung mit seiner Mitarbeiterin Fanny Lewald folgen.

Adolf Wilhelm Theodor Stahr wurde als Sohn eines Theologen am 22. Oktober 1805 zu Prenzlau in der Uckermark geboren. Durch seinen Vater vorbereitet, studierte er später in Halle Theologie und Philologie, und in der Händelstadt auch Musik nach vorheriger Einführung durch seinen musikalischen Vater.

Liszt hielt s. Z. Stahr für sehr musikalisch, als letzterer eine tagsvorher von Liszt gespielte Melodie auf dem Klavier wiederholte.

1836 wurde Stahr Konrektor am Gymnasium in Oldenburg, welche Stellung er aus Gesundheitsrücksichten später niederlegen musste, unterbrochen durch wiederholte Studienreisen und Aufenthalt in verschiedenen Kurorten. Noch während seiner Hallenser Studienzeit und nachdem er Goethe in Weimar erblickt, entwickelte Stahr eine vielseitige literarische Tätigkeit und in Oldenburg, befreundet mit dem Dramaturgen Julius Mosen und angeregt durch die dortige Hofbühne, entstanden auch dramaturgische Arbeiten. Seinen Forschungen verdanken wir die Auffindung und Herausgabe der Handschrift von Goethes Iphigenie, ebenso eine Charakteristik Immermanns und die Studie Goethes Frauengestalten. Unter den biographischen Arbeiten sind die in wiederholten Auflagen erschienenen Lebensbilder von Fichte und Lessing hervorzuheben, während seine historischen Werke nicht allgemeine Billigung erfuhren. Es ist auch bedauerlich, dass Stahrs bereits freigewordene Hauptwerke noch nicht in wohlfeilen Neuausgaben der Allgemeinheit zugänglich gemacht sind. Die kleinen Schriften zur Literatur und Kunst (4 Bd.), in seinen eigenen autobiographischen Erscheinungen wie „Aus der Jugendzeit" (2 Bd.), in den italienischen Reisebeschreibungen, z. T. in Gemeinschaft mit Fanny Lewald, bekundet Stahr als scharfblickender Betrachter meisterhafte Beurteilung und gedankenreiche Stilgewandtheit.

*) In seinen gesammelten Schriften 8. Band.

**) Geb. Marie Kraetz (1813—1879), verehelicht 1834.

***) Die beiden Künstlerpaare lernten sich während des Tonkünstlerfestes in Dessau 1865 kennen.

†) Erschienen als op. 28 bei Rózsavölgyi in Budapest.

In Neuauflage erschienen nur Stahrs Tagebücher „Weimar und Jena" (2 Bd.)*) 1871, deren I. Teil Liszt gewidmet ist und auf die wir noch des Ausführlichen zurückkommen. Die grösste Verbreitung fand sein dreibändiges Buch „Ein Jahr in Italien" von farbenreicher Darstellung. Auf der Reise 1845 nach Frankreich, der Schweiz und Italien, lernte Stahr in Rom Fanny Lewald seine künftige Gattin und literarische Kollegin kennen, die er nach Auflösung seiner ersten Ehe, übrigens einer mustergültigen und kindergesegneten, und der 1852 erfolgten Pensionierung, erst nach einem Jahrzehnt gemeinsamer Arbeit heimführte.

Fanny Lewald, die im gleichen Alter wie Liszt stand, wurde am 24. März 1811 in Königsberg geboren, ihr Vater hiess David Markus**); sie war schon vor ihrer Begegnung mit Stahr zum Christentum übergetreten. Obwohl Fanny Lewald Klavierunterricht (nach Logier) und die Lehre des Generalbasses „mit Widerwillen" erhielt, hatte sie kein Verständnis für Liszts Werke.

Frau Stahr-Lewald, die Mitte des vorigen Jahrhunderts zum Berliner schöngeistigen Frauenkreise mit Henriette Herz, Rahel Varnhagen von Ense, Dorothea Veit, Rahel Levin und der Goethefreundin dem „Kind" Bettina von Arnim u. a. gehörte, und mit Heine, Mosen u. a. im Briefwechsel stand, war von Hause aus schriftstellerisch begabt, sprachenkundig und eine stilgewandte fruchtbare Verfasserin von Tendenzromanen in der Richtung George Sands und gehörte seit 1848 zu Liszts Frauenkreise. Hervorzuheben sind die ersten Bände ihrer Lebensgeschichte (3 Bd.) mit offener Darstellung ihres Bildungsganges und Gesinnungen, das Italienische Bilderbuch mit Stahr, sowie die noch heute anregenden und anmutigen Lebenserinnerungen über Liszt u. a. in den „12 Bildern aus dem Leben". Als Freundin und Förderin ihres nachmaligen Gatten und seiner Werke, stand sie demselben in unerschütterlicher Treue und Mitarbeit zur Seite, bis zu ihrem am 5. August 1889 in Dresden erfolgten Ableben. Henriette Goldschmidt würdigte F. Lewalds Leben in einer sechsseitigen warm empfundenen Abhandlung in der Allgemeinen Deutschen Biographie (Bd. L.).

Die erste Begegnung Stahrs mit Liszt fand an einem schönen Herbsttage des Jahres 1849 in Helgoland statt, woselbst beide mit ihren Freundinnen Fanny Lewald und der Fürstin Sayn-Wittgenstein weilten. Ein Besuch Stahrs mit Fanny bei der Fürstin, woselbst er zum erstenmale Liszt spielen hörte, brachte beider Freundschaft, ein weiteres Zusammenarbeiten und einen regen Briefwechsel mit sich. Liszt erkannte bald die geistige Bedeutung des damals nicht mehr unbekannten Literarhistorikers und suchte ihn für seine folgenden grosszügigen Pläne zu gewinnen. Eine feuchtfröhliche Abendgesellschaft von nächtlicher Dauer im Konversationshause, an der sich eine auserlesene Gesellschaft beteiligte, besiegelte ihre Freundschaft, wobei Liszt seine Gäste mit der Don Juan-Fantasie und Champagner begeisterte. Liszt übersandte zunächst Stahr seine französische Schrift über die Weimarer „Goethestiftung"***), deren Gründung von seiten tonangebender Kreise leider vielfach verkannt wurde, mit einem Schreiben, worin Stahr durch seine Initiative, und da er schon Beziehungen zum Erbgrossherzog unterhielt, zur tätigen Mitarbeit aufgefordert wurde. Wie ein halbes Jahrhundert vorher Goethe den Plan fasste, Weimar zum geistigen Mittelpunkt für die Interessen deutscher Kunst durch die 1800 eingegangene Kunstrevue „Die Propyläen" zu machen, um den vereinten Künsten eine ideale Heimat zu schaffen, so fasste Liszt denselben Gedanken durch Herausgabe einer Zeitschrift für Kunst und Poesie, Leben und Kunstgewerke „Der Kunstfreund", umsomehr da seine hochsinnigen Pläne bezüglich der Goethestiftung, die durch Freund Stahr inzwischen in Wort und Schrift befürwortet wurde, endgültig fallen gelassen werden mussten. Die Redaktion sollte nach Weimar verlegt werden, und Stahr sollte sie übernehmen, der u. a. für die Dramaturgie zeichnen sollte, während Liszt das Tondrama übernehmen wollte. Ferner sollte Stahr nach seiner Pensionierung Sekretär der geplanten Goethestiftung und Theaterindentant werden. Die Revue sollte bei Vieweg in Braunschweig erscheinen. Fanny Lewald nahm an den Projekten der beiden Freunde tätigen und lebhaften Anteil. Nachdem Stahr sein Arbeitsprogramm der Grossfürstin vorgelegt hatte, aber durch den Weimarer Hof nicht zum Dramaturgen gegen ein durch ihn angesuchtes festes Gehalt berufen wurde, so musste auch dies Unternehmen aufgegeben werden. Trotzdem die Goethestiftung und der Revueplan an den unzulänglichen Mitteln scheiterten, und nicht weniger an der Indolenz der massgebenden Kreise, deren Stolz und Opferfreudigkeit diesmal versagten, Weimar seinen alten Glanz als Musensitz wiederzugeben, wurde die Absicht nicht aufgegeben, Stahr und seine Freundin nach Weimar zu ziehen.

Auf Liszts dringende Einladung traf sich das Paar im Frühjahr 1851 in Weimar, um daselbst regen Gedanken- und Meinungsaustausch mit dem Meister zu pflegen, von wo Stahr nach einjährigem Aufenthalt 1852 mit seiner Familie nach Jena übersiedelte — Fanny kehrte nach Berlin zurück — und woselbst Liszt seinen Besuch erwiderte. Während dieser Zeit entstanden die eingangs erwähnten Aufzeichnungen: „Weimar und Jena". Pietätvoll begeistert und anschaulich erläuternd führt uns der Verfasser durch die klassischen Stätten in Weimar und Jena, wohin er selbst und seine Freundin durch Liszt geleitet wurde. Bei der Entstehung des Herderdenkmals wird auf die weihevolle Komposition der Prometheusmusik von Liszt hingewiesen. Über die allein mit Liszt verlebten sanftglücklichen Stunden in Weimar, wo ihn dessen Chopinspiel in der Dämmerung zu Tränen rührte, berichtete Stahr seinen Angehörigen in Jena, während Liszts Freundin Fanny den Meister mehr als Menschen schätzte und seinen Totentanz das Schrecklichste des Schreckens nennt.

Stahr erkannte die Schönheit und Volkstümlichkeit der durch Liszt geleiteten Wagnerschen Tondramen vor mehr als einem Menschenalter, als diese noch der Melodielosigkeit geziehen und deren Schöpfer als musikalischer Münchhausen abgelehnt wurde; und er prophezeite Tannhäuser, „diesem tönenden Gedicht", und Lohengrin „als monumentalem Kunstwerk", vermöge ihrer nationalen Eigenschaft Dauer im Herzen der Menschen. Mit grosser Wärme würdigte Stahr die menschlich ergreifenden Dichtungen und deren Vertonung, motivierend, dass Wagner den Stoff zu seinen Bühnenwerken selbst schuf. „Die Zeichnung gehört so zum Malen, als die Farbe." Wagners

*) Meyers Volksbücher Nr. 1484—1490.

**) Ob er mit dem kath. Proselyten S. K. August Lewald (geb. 1792 Königsberg, gest. 1871 München), Verfasser einer Musikgeschichte verwandt, ist nicht erwiesen.

***) Liszt, De la Fondation Goethe à Weimar 1851. Leipzig, Brockhaus. Auch Wagner brachte (in seinen Schriften) die Goethe-Stiftung zur Anregung.

Schöpfungen seien eigentlich nur eine Erfüllung dessen, was Goethe als Aufgabe des Tondramas ausgesprochen habe. Ohne Wagner zu überschätzen, bot Stahr in seinen Schriften neben den Arbeiten Liszts die damalige beste Einführung in Tannhäuser und Lohengrin und berichtete auch über die Pariser Aufführung des ersteren. Leider ging sein begeistertes Eintreten für Wagner über den Ring und die Meistersinger nicht hinaus, bezüglich deren Dichtungen sich er und Fanny (auch Liszt gegenüber) vollständig ablehnend verhielten.

Vorliegendes Tagebuch inspirierte den zu Liszts Freundeskreis zählenden Tonsetzer Karl Thern zu seinen, Anna und Helene Stahr zugeeigneten vierhändigen „Musikalischen Bildern aus Weimar" op. 32, welche sich der Meister mit Vorliebe durch die Söhne des Komponisten vorspielen liess. In gelungener Weise werden die Eindrücke von Stahrs Liszt gewidmetem „Weimar und Jena" musikalisch illustriert: Genius loci, Lauschiges Plätzchen und die Fürstengruft. Ferner sind die Sätze: Promenade im Park, Aus der Burgmühle, der flotte Bal champêtre und die stramme Wachtparade stimmungsvoll wiedergegeben.

Unter dem „Lauschigen" ist eigentlich „Liszts Lieblingsplätzchen" gemeint, welches am sog. Stern auf dem Weg zur Altenburg gelegen, durch Stahr so anschaulich geschildert, dass es für jeden Verehrer des Meisters unschwer auffindbar ist. Göllerich erzählt darüber folgendes Wortspiel des Altmeisters. Als sich beide zum letzten Male (1886) anschickten, Weimar zu verlassen, frug Liszt die ihn begleitende Helene Stahr: „Ach, liebe Helene, wie heisst doch das Stückchen in den „Weimarer Bildern" von Karl Thern? Das „Lieblingsplätzchen?" (Nach Stahr.) — „Nein, lieber Meister, berichtete sie „Das lauschige Plätzchen". (Nach Thern) — „Ganz richtig" nickte Liszt, „Lauschen reimt sich auf plauschen, — in dem „Russischen Hof" heisst es aber „lauschen und dann plauschen". — In diesem zweitgrössten Weimarer Gasthof gab es nämlich eine nicht ganz Lisztfreundliche Lästerecke.

Des weiteren wird Liszts geniale Organisation am Weimarer Hoftheater und deren Ausführungen eingehend geschildert, wobei Referent, obwohl Wagnerianer, auch für andere Komponisten ein kritisches Ohr hat, die nicht zur neudeutschen Schule gehören, wie über Donizettis Regimentstochter.

In dem zweiten Bändchen der Tagebücher sind besonders Goethes Stand zu Napoleon, sein Verhältnis zu Frau von Stein und endlich Schillers Beziehungen zu seiner Schwägerin Karoline in objektiven und glänzenden Charakterschilderungen behandelt.

Durch Scheitern ihrer gemeinsamen edlen Unternehmungen, die von der Nation und Konfession des Meisters wahrlich ganz unabhängig sind, war für Stahr die Möglichkeit geschwunden, einen seiner bedeutenden Leistungsfähigkeit entsprechenden Wirkungskreis in Weimar zu finden.

Zur Realisierung der Liszt-Stahrschen Pläne fehlte es an einem opferwilligen Fürsten, wie ihn Wagner in König Ludwig fand. Wenn auch die Herausgabe des Journals keine Stiftung gezeitigt hätte, so wäre ein Mann von Genialität und Stellung, wie Liszt, selbst Wortdichter, berufen gewesen an der Spitze eines Mitarbeiterstabes, wie Wagner, Bülow, Cornelius, Stahr u. A. Grosses zu leisten. Obwohl der Grossherzog Stahr während einer Lohengrinvorstellung in die Loge befohlen, liess er ihn ziehen. Weimar versäumte es, kunstliterarische Zentrale zu werden, und ist eine denkwürdige kunsthistorische Stätte — gewesen, so lange, als nach Stahrs Worten Liszt als einzige europäische Zelebrität, die Weimar nach Goethe besass, und die ein Glücksfall dem Orte zuführte, der Musenstadt erhalten geblieben ist.

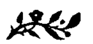
Nach dem Weimarer Aufenthalt, wo Stahr für die neudeutsche Richtung und für die Anerkennung der Zukunftsmusik mit Wort und Schrift eingetreten, — wenn auch unfähig Wagner weiter zu verfolgen —, konnte er nach Überwindung aller Hindernisse endlich am 6. Februar 1855 seine Fanny nach Berlin heimführen, wo sie zunächst ihren Wohnsitz hatten. Seine kongeniale Lebens- und Arbeitsgefährtin verstand es auch die Zuneigung der Kinder aus der ersten Ehe ihres Gatten zu erwerben, und ihren Salon zum Mittelpunkt aller damaliger Geistes- und Kunstgrössen zu machen, wobei auch beider Freund Liszt, dessen dortiger Triumphe sie Zeuge waren, die Gesellschaft ihres Berliner Heims*) durch seine Anwesenheit erfreute, sowie Bülow und Hanslick. Über beider Reisen berichten sie in den zunächst gemeinsam verfassten „Pariser Studien" (1857), Herbsttage in Oberitalien (1860) und „Ein Winter in Rom" woselbst sie Liszt wiedersahen, (2 Bd. 1869) in geistvoll fesselnder Weise.

Die Freundschaft zwischen Liszt und dem Ehepaar war unverändert geblieben. Anlässlich der Enthüllung des Goethe-Schiller- und Wieland-Standbildes 1853, nach Stahrs Abgang, versuchte Liszt wieder vergeblich die Goethestiftung anzuregen. Auch war der Grossherzog noch 1852 einer Vereinigung der Schiller- und Goethestiftung nicht ganz abgeneigt, aber zu unkonsequent, obwohl Liszt noch in Amt und Würden, dessen Idee ins Leben zu rufen.

Über das freundschaftlich dauernde Verhältnis Liszts zur Familie Stahr sind Briefe des Meisters an dieselbe durch La Mara veröffentlicht und noch unveröffentlichte von Stahr und Fanny Lewald im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv vorhanden.

Stahr gehörte zu den wenigen älteren Freunden, denen Liszt das traute Du schenkte, dasselbe auch von ihm fordernd, und die Abschiedsworte des Meisters zu ihm waren: „Versuche vor allem, Dich gesund zu machen!" Sein letzter Wohnsitz war Wiesbaden, wo er Genesung suchte und Ruhe fand, als er am 3. Oktober 1876 sein schaffensreiches Leben beschloss.

Literatur: Lewald-Geiger, Gefühltes und Gedachtes. Geistiges Tagebuch. Dresden 1900. Geiger, Aus Stahrs Nachlass. Briefe von und an Stahr. Oldenburg 1901. Stahr, Selbstbiographie. Beendigt durch seinen Sohn Alwin 1890. Lewald F., Erinnerungen an Liszt. Deutsche Rundschau 1887. Goehler, R., Liszt und Stahr. Vossische Zeitung 1912.



Musik bei Ausrufern und Steinklopfern

Eine Studie von Kapellmeister **Robert Hernried** (Wien)

Auf meinen Reisen, die mich einen grossen Teil Deutschlands und Österreichs, der Schweiz und Oberitaliens kennen lernen liessen, war es immer mein Bestreben, gerade das aus dem Leben fremder Menschen und von den Schönheiten fremder Gegenden in mich aufzunehmen, was —
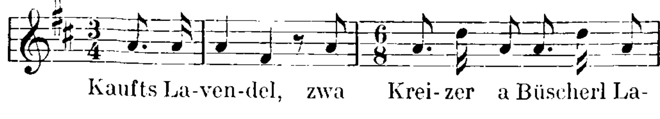
*) Damals Matthäi Kirchstrasse 21.
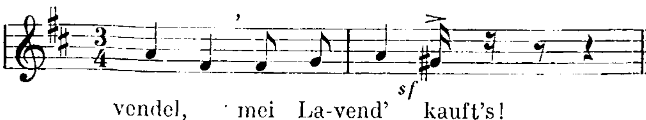
weil nicht auf der Oberfläche des Sehens, Hörens und Fühlens gelegen — nicht für jedermann zu erhaschen ist. So habe ich in manchen italienischen Städten die düstersten Vororte, die kleinsten und unheimlichsten Gassen durchwandert und manch schöne und malerische Stelle entdeckt, deren intensiver Schönheitseindruck mir heute noch im Gemüte haftet, während die Lage der Örtlichkeit mir längst entschwunden ist.

Welch mannigfache Fülle von Tönen strömt doch auf den modernen Reisenden ein. Vom Schnauben des Dampfrosses bis zum Lärmen der grossen Industriestädte, vom Rauschen der See bis zur tönenden Stille der Alpenwelt! Unmöglich, all das geordnet in sich aufzunehmen. Und doch — eine ganze Reihe von Tönen und Rhythmen haftet mir im Gedächtnis, deren Eigenart die meisten Menschen wohl kaum beachten: die Rufe der Verkäufer und Töne und Rhythmus von Strassenarbeitern — also auch eine Art Volksmusik.

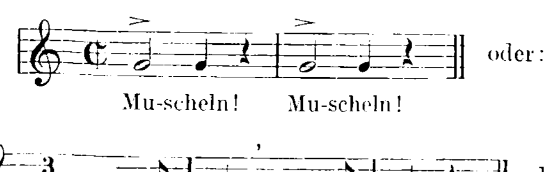
Die Strassenverkäufer und Ausrufer sind nirgends so häufig und machen kaum irgendwo so viel Lärm als in Italien. Fast beschämend drängte sich mir darum nach einer fünfwöchentlichen Reise durch Oberitalien die Erkenntnis auf, dass ich in dieser ganzen Zeit keine tonale oder rhythmische Basis in den Rufen dieser Leute, die doch Angehörige des „musikalischsten Volkes" sind, wahrnehmen konnte. Die misstönenden Rufe „c lamai" der Tintenfischverkäufer in Venedig stellten den Durchschnittstypus dieser Ausrufe dar.

Wie anders in Österreich und Deutschland! In Wien und in dessen Umgebung hausieren Weiber mit einem wohlriechenden Kraut, „Lavendel" genannt, das die Wiener Damen gern in den Wäscheschrank legen. Diese Hausiererinnen singen:





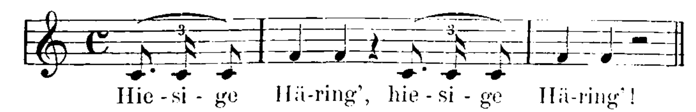
Wie schön und originell in Ton und Rhythmus! Der eingeschobene $^6/_8$ oder wenn man will, in Triolen gehaltene $^2/_4$ Takt, die im sforzato auf dem unharmonischen Tone gis abbrechende, trotz ihrer inneren Monotonie originelle Melodie! Es ist das überhaupt der einzige wirklich schöne und musikalische Ruf, den ich Gelegenheit hatte, von Strassenverkäufern zu hören. Sonst bewegen sich die meisten Rufe in reinen und grossen Intervallen: am häufigsten hört man die Prim, die reine Quint und grosse Terz, sodann kommen die reine Quart und (sehr selten) die Oktav. So rufen die Fisch- und Muschelverkäufer in Schleswig-Holstein, die überhaupt nur tonale Ausrufe hören lassen:



oder:

Fri-sche Butt, fri-sche Butt!

oder:



Man sieht, auch der Rhythmus bewegt sich hier in normalen Grenzen. Die einfachen Taktarten (alla breve, $^3/_4$ und $^4/_4$) sind ausschliesslich vertreten.

Die Oktav ist, wie gesagt, selten. Gerhart Hauptmann erzählt auf S. 352 seines Romans „Atlantis", dass Frauen der italienischen Weinbauern in Meriden am Hanoversee (Nordamerika) „mit dem bekannten Oktavschrei ihre Kinder herbeirufen". Diesen „Oktavschrei" entsinne ich mich auch, häufig in Wien und überhaupt in Österreich gehört zu haben, wenn mehr oder minder liebenswürdige Hausmütter ihre Dienstmädchen (oder auch Kinder) riefen. Hierbei handelte es sich meistens um Frauennamen in dialektischer Verkürzung, merkwürdigerweise stets auf der dialektischen Endsilbe betont. Z. B.:

p < f> p < f>
Re - si! Ka - thi! usw.
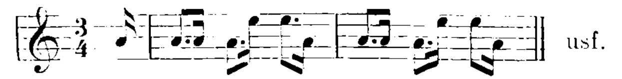
Noch seltener als die Oktav fand ich merkwürdigerweise die so melodische Sext, niemals aber in volkstümlichen Ausrufen die Sekund. Letztere erschien mir jedoch einmal überaus interessant in priesterlichen Gesängen. Es war — glaube ich — in Mailand, als ich an irgend einem Marienfest in eine Kirche geriet, in der eine grössere Anzahl von Priestern (Baßstimmen) ein Gebet — dem Wesen nach wahrscheinlich eine Litanei — auf dem [Notenbeispiel] zu singen begannen. Zu singen — mit hallenden Stimmen, nicht etwa zu murmeln. Bald setzte eine zweite Priestergruppe (gleichfalls Bässe) auf d ein und eine Zeit lang sangen sie stets in der Sekund [Notenbeispiel], bis diese sich, man höre und staune, in ein unisono = c [Notenbeispiel] also den Einklang, auflöste. Die Wirkung war eine unglaublich düstere, ja schauerliche. Aber dies nur in Paranthese!

Im Empfinden des Volkes scheint ausser der Quart, die in Österreich als Trompetensignal der Feuerwehren ins Volksbewusstsein eingedrungen ist — jeder kleine Junge singt bei uns durch seine stumme Blechtrompete

Tra - rah, Tra - rah!

— die Quint die Hauptrolle zu spielen. Ein sehr signifikantes Beispiel hierfür kenne ich: Am meisten unbewusst äussert sich ein musikalischer Ausruf gewiss bei dem Menschen, der seiner Sinne nicht ganz mächtig ist. Nun, in Gmunden am Traunsee (Oberösterreich) läuft ein altes Weiblein herum — in ihrer Jugend war sie ein hübsches und begütertes Bauernmädchen, brachte dann mit einem jungen Burschen all ihr Geld durch, und als er sie verliess, „schnappte sie über". Wie auf der Suche nach etwas Schönem durchläuft sie die Strassen und singt in unverständlichem Kauderwelsch, aber mit glockenreinem, falsettartig klingendem Sopran, der gleich dem Rufe eines Vögleins anmutet, anscheinend
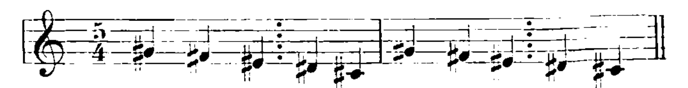
von den Schätzen, die sie einst besessen, stets im Allegro molto:
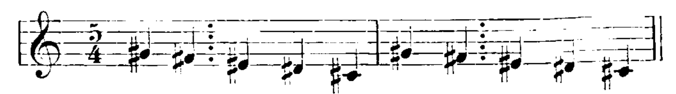


immer die Quint und eine Viertelstunde lang in dem raschen, stets scharfpunktierten 3/4-Rhythmus. . . . .

Konnte ich bei musikalisch und rhythmisch fixierbaren Ausrufen stets nur die einfachen, zwei-, drei- oder vierteiligen Taktarten, wenn auch mitunter verkürzt, beobachten, so machte ich zu meinem grössten Erstaunen in der schleswig-holsteinischen Stadt Flensburg die Wahrnehmung einer bewussten Anwendung des 5/4-Taktes bei — Steinklopfern!

Leute dieses nicht gerade beneidenswerten Berufes rotten sich sonst zu zweien, dreien oder auch vieren zusammen und stampfen die Pflastersteine in regelmässigem 2/4-, 3/4- oder 4/4-Rhythmus (je nach Anzahl der Arbeiter) in die Erde. Unter der Führung eines Titanen mit blondgrauem Barte — Polyphem mag so ausgesehen haben — den mir ein befreundeter Bildhauer, der Originale liebt und den Riesen kennt, als geistreichen Menschen bezeichnete, hatten sich fünf Arbeiter zusammengetan und stampften im 5/4-Takt, genau abgezirkelt, die Steine, die haarscharf die Quint gis — cis abwärts erklingen liessen:



Mitunter wechselte die Führung und der 5/4-Takt — bisher 3 + 2 — erklang in 2 + 3 Vierteln:



Dies meine Beobachtungen bei Ausrufern und Steinklopfern. Sie erheben keineswegs Anspruch auf prinzipielle unbedingte Richtigkeit oder gar Vollständigkeit der hieraus zu ziehenden Schlüsse. Doch schien es mir der Mühe wert, sie mitzuteilen.

Rundschau

Konzerte

Altenburg Ende Mai hatte sich die Konzert-Sintflut hier am Orte verlaufen. Der Altenburger Männergesangverein (Dirigent: Musikdir. L. Landmann) bot als wirkungsvollen Schluss Hegars „Das Herz des Douglas". Einzelne Höhepunkte im Meer der Aufführungen waren die eindrucksvolle Wiedergabe der Bachschen „Matthäus-Passion" durch den verstärkten städtischen Kirchenchor (Dirig.: Kantor P. Börner) und die gelungene Darbietung der erhabenen „Totenmesse" von H. Berlioz durch die vereinigten hiesigen Sängerchöre im Herzogl. Hoftheater (Dirig.: Hofkapellmeister Gross.) In der Altenburger Künstler-Klause liess sich der Hofpianist Alfred Hoehn aus Frankfurt a. M. als hochbegabter Liszt-Spieler und Tilly Koenen als begnadete Sängerin hören. Die geschätzten Gastdirigenten Dr. Göhler aus Leipzig und Kapellmeister Theil aus Plauen machten uns mit einigen eigenen Kompositionen bekannt. Der jugendliche Komponist Fritz Theil besitzt aussergewöhnliche Gestaltungskraft. Seine „Wintersonnenwende" für Bariton mit Orchesterbegleitung und die sinfonische Dichtung „Judith", zwei zur Uraufführung gebotene Werke, überraschten durch Reichtum an orchestralen Klangmischungen und fanden lebhaften Beifall. Zum Andenken an R. Wagners 100. Geburtstag sprach Prof. Dr. Henning aus Leipzig über Rich. Wagner, sein Leben und seine Werke. Der ausgezeichnete Redner spielte dann auf dem Flügel einige Tonbilder aus Wagners Musikdramen und bot damit feinsinnige musikalische Illustrationen zu seinem Vortrage. E. Rödger

Bremerhaven Die Konzertsaison schloss am 7. April mit dem letzten Philharmonischen Albert-Konzert, in welchem Gustav Havemann ein hervorragender Interpret des Beethovenschen Violinkonzertes war. Unter der verständnisvollen, grosszügigen Leitung Otto Alberts kamen zwei Novitäten zum Vortrag: E. W. Korngolds Schauspiel-Ouvertüre op. 4 und Nachtlied von Ehrenberg (mit Solo-Violine, von Havemann sehr schön gespielt). Einen genussreichen Abend bot dann am 7. Januar eine gelungene Aufführung des Manfred von Robert Schumann, bei dem sich wieder der Musikverein, sowie der Gymnasialchor in dankenswerter Weise in den Dienst der Kunst gestellt hatte. Dr. Ludwig Wüllner war ein ausgezeichneter Sprecher. Von seiner Schwester Frau Anna Wüllner (Astarte, Erdgeist) vortrefflich unterstützt, bot er besonders in der Ansprache an Astarte und im „Abschied von der Sonne" wahrhaft erschütternde, künstlerische Momente. Der Manfred Wüllners (in eigener Sprachbearbeitung) dürfte eine seiner grössten künstlerischen Darbietungen sein. Am 10. Februar folgte dann zum Gedächtnis an Richard Wagner eine Wagnerfeier, be. der Otto Albert sein ganzes künstlerisches Können einsetzte, um ein ziemlich gewagtes Programm im Konzertsaal erfolgreich durchzuführen. Die Tannhäuser-Ouvertüre mit dem Venusberg-Bach analeeröffnete sehr stimmungsvoll das Konzert, dem dann Szenen aus der „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" folgten. Die Kammersängerin Anna Schabbel-Zoder brachte die Gesangsszenen glänzend zum Vortrag. Besonders im Schlussgesang der Götterdämmerung wirkte ihr sieghafter strahlender Sopran. Weniger genügte der für den erkrankten Hofopernsänger Papsdorf (Altenburg) im letzten Moment eingesprungene Willi Merkel (Berlin). Er fand sich im Gegensatz zu seiner ausgezeichneten Partnerin nicht gut damit ab, derartige Bühnensänge im Konzertsaal zur Wirkung zu bringen. Zum Verständnis des sehr interessanten wirkungsvollen Programms war den Gesangstexten eine verbindende Erläuterung beigefügt. Das vorletzte Philharmonische Konzert am 10. März brachte uns die Erstaufführung von F. Gernsheims Tondichtung „Zu einem Drama", welche einen lebhaften Erfolg erzielte. Ausser der Adur-Sinfonie von Beethoven gelangte noch Strauss' „Don Juan" zur Aufführung. Felix Senius, der in diesem Konzert mit sehr schöner Stimme die „Adelaide", sowie eine Kirchenarie von Stradella vortrug, erntete viel Beifall. Kapellmeister Albert kann auf eine erfolgreiche Tätigkeit in der verflossenen Saison zurückblicken. Seiner eifrigen, künstlerischen Tätigkeit verdankt Bremerhaven ein vorzügliches Orchester und eine achtunggebietende Stellung im deutschen Konzertleben. Am 4. Mai beging der hiesige Männergesangverein das Fest seines 50jährigen Bestehens. In dem Rahmen der festlichen Veranstaltungen ist ein musikalisch sehr gut verlaufenes Konzert unter Leitung des Dirigenten, Musikdirektor Fritz Hartmann, unter Mitwirkung des Albert-Orchesters besonders zu erwähnen. Hertha Dehmlow war als Solistin gewonnen, ohne jedoch wie in früheren Konzerten besonders tiefe Begeisterung zu erwecken. Bg.

Elberfeld Der Männerquartett-Verein „Liederkranz" gab unter Musikdirektor Joh. Siefener ein gut besuchtes, künstlerisch erfolgreiches Pfingstkonzert in unserer Stadthalle. Reine Intonation, deutliche Textaussprache und edle Tongebung: diese, einen guten Chor charakterisierenden Eigenschaften verriet schon der stimmungsvolle Eingangschor „Rheinwein" von Kemptner und dokumentierte erst recht der grössere und schwierigere Chor „Schlachtruf und Gebet" von Othegraven. Der Heldenbariton vom hiesigen Stadttheater, Erich Kunold, sang die Arie des Kühleborn aus Undine und den Prolog aus Bajazzo u. a. mit begeisterndem Ausdruck und erntete sehr starken

Beifall. Das Barmer städtische Orchester spielte, von A. Höhne dirigiert, mit Schwung und Wärme die Tannhäuser-Ouvertüre. Max Konrad glänzte durch brillante Technik im Violinkonzert von Vieuxtemps.

Grösstem Interesse begegnete der preisgekrönte (Frankfurt) Barmer Sängerchor trotz drückender Schwüle und überfülltem Saal unserer Stadthalle. Auf welch hohe Stufe gesanglicher Fertigkeit der Dirigent, Königl. Musikdirektor Haas, die Sängerschar gehoben hat, war am besten aus der mustergültigen Interpretation des im strengen Stil geschriebenen „Gnädig und barmherzig" von E. Grell zu erkennen. Von den übrigen reichhaltigen Liedergaben ragte in der Darbietung Hegars musikalisch hoch zu bewertender Frankfurter Preischor „1813" leuchtend hervor. Das aus dem Verein gebildete Quartett konnte leider nur bescheidenen Anforderungen genügen; die 4 Stimmen sind unter sich quantitativ und qualitativ zu ungleich, als dass ein harmonischer Ausgleich zu erwarten wäre. Frl. E. Overhoff vom Stattheater in Lübeck gab dem Konzert durch gefühlstiefen Vortrag einer Arie von Adam und verschiedener Lieder angenehme Abwechselung. Nicht minder starken Beifall ersang sich die 4 Mal auf den Kaiser-Wanderpreis-Singen ausgezeichnete Essener Konkordia (Dirigent Geyr). Wenn die Lieder des 1. Teiles nicht recht zu künstlerischer Wirkung gelangen wollten (die Tenöre klangen stahlhart, oft schreiend, die Bässe dazu zu schwach), so lag das wohl hauptsächlich an den ungewohnten und akustisch wenig günstigen Verhältnissen des geräumigen Stadthallensaales. Einen weit günstigeren Eindruck hinterliess der 2. Teil mit dem Preischor „1813", der in jeder Hinsicht mit aller künstlerischen Feinheit — mildem Piano, kraftstrotzendem Forte, ausgeglichener dynamischer Steigerung, edler Textbehandlung, guter Atemgymnastik — zum Vortrag gelangte. Den Elberfelder Lehrergesangverein in Parallele zu setzen mit obigen Gesangvereinen, die beide über ein glänzendes Material in allen 4 Chorstimmen verfügen, wäre sehr unangebracht; ersterer leistete im Festkonzert zum Regierungs-Jubiläum des Kaisers eine korrekte und Begeisterung erweckende Wiedergabe der stimmungsvollen Kantate „Kampf und Sieg" von K. M. von Weber, die hierorts wohl erstmals unter Dr. Hayms Leitung zur Aufführung kam. H. Oehlerking

Hannover Die drei letzten Abonnementskonzerte der kgl. Kapelle (Gille) brachten an Orchesterwerken die Sinfonien in Cdur von Schubert, in Cmoll Nr. 8 von Bruckner, in Es (Eroica) von Beethoven, ferner Strauss' „Don Juan" und kleinere Sachen. Solisten waren die treffliche Sopranistin Gertrud Foerstel, der mehr temperamentals poesievoll spielende Pianist Sapellnikoff und der Münchener Bassist Paul Bender. Die Musikakademie (Heischen) erfreute in ihren letzten beiden Abonnementskonzerten mit wohlvorbereiteten Aufführungen von Haydns „Schöpfung" und Bachs „Matthäus-Passion", die Kammermusik wurde von unserem Stillerquartett, dem Klinglerquartett aus Berlin und dem „Neuen Münchener Streichquartett" in gediegenster Weise gepflegt, und von den vielen Solistenkonzerten nenne ich als die Haupterscheinungen der letzten Monate Heinrich Lutter, Siegmund Feuermann, Willi Burmester, Wüllner, d'Albert, Ottilie Metzger-Lattermann nebst Gatten, Selma vom Scheidt, Lambrino, Wesley Weymann, und schliesslich ist als besonderes Ereignis ein Konzert des Berliner Domchors zu verzeichnen. Die Gesamtzahl aller Konzerte erreichte mit der Ziffer 132 einen bislang noch nicht dagewesenen Rekord. Quantitativ also mehr als genügend; qualitativ stand vieles nicht auf der Höhe eines künstlerisch vollwertigen Durchschnitts. L. Wuthmann

Heilbronn a. N. Das musikalische Leben unserer Stadt hat sich im verflossenen Winter in glücklichster Weise weiter entwickelt. Der gemischte Chorverein „Singkranz" hatte sich in seinen Konzerten besonders hohe und bedeutende Aufgaben gestellt und sie unter der grosszügigen Leitung seines Dirigenten August Richard in ehrenvoller Weise gelöst. Das erste Konzert zeigte durch sein Programm, dass Richard im fortschrittlich künstlerischen Geist bestrebt ist, unsern neueren Komponisten diejenige Pflege angedeihen zu lassen, die sie nach ihrer Bedeutung verdienen. Auf dem Programm standen nur die Namen Hugo Wolf, Thuille und v. Schillings. Der gemischte Chor brachte mit Orchester Wolfs erschütternden „Feuerreiter" und zum Schluss Schillings sehr schwieriges aber dankbares und in der Wirkung glänzendes „Hochzeitslied" zu prächtiger, von poetischem Geist getragener Wiedergabe. Dazwischen kam Thuille's duftige „Traumsommernacht" für 4stimmigen Frauenchor, Solo-Violine und Harfe zu Gehör. Das Orchester allein spielte Thuilles „Romantische Ouvertüre" und Schillings Vorspiel zum zweiten Akt der „Ingwelde". Schillings war zu dem Konzert hierhergekommen, um seine beiden Werke zu dirigieren, und er wurde mit jubelndem Beifall überschüttet. Das zweite Konzert brachte eine vortrefflich gelungene Aufführung der „Matthäuspassion" in der Kilianskirche. Alle Mitwirkenden waren mit Begeisterung bei ihrer grossen Aufgabe, und so gelang unter Richards Leitung, die dem Geist des erhabenen Kunstwerks völlig gerecht wurde und besonders den dramatischen Charakter der aufgeregten Volkschöre wirkungsvoll zur Geltung brachte, die Aufführung in allen Teilen vortrefflich. Das dritte Konzert brachte gemischte a cappella-Chöre, und zwar den kunstvoll aufgebauten 8stimmigen Doppelchor „An den Sturmwind" von Peter Cornelius, drei schlichte herzerfrischende Chöre von Löwe und endlich drei dem „Singkranz" gewidmete Chöre seines Dirigenten Richard, von denen „Abend" und „Nacht" zarte und duftige Empfindung atmen, während der „Morgen" froh und frisch dahinfliesst. Der Solist des Abends (Wessbecher-Karlsruhe, Bariton) sang Balladen von Löwe und ebenfalls einige Lieder von Richard, der diesmal nicht nur als Dirigent, sondern auch als Komponist reichen Beifall entgegennehmen durfte.

Die „Konzertgesellschaft" veranstaltete sechs Aufführungen vornehmen Stils, einen Kammermusikabend (Stuttgarter Wendling-Quartett) und 5 Orchesterkonzerte, in deren Leitung sich A. Richard und Obermusikmeister Eschrich teilten. Besondete Hervorhebung verdienen ein Bach-Beethoven- und ein Richard Wagner-Abend, beide unter Richards Leitung. Bachs Suite in Edur und Beethovens „Achte" erfuhren eine musikalisch prächtige Wiedergabe und der als Bachspieler hervorragende Professor Berber-München bot zwei Violinkonzerte von Bach und Beethoven in glänzender Ausführung. Die Wagner-Gedächtnis-Feier brachte den „Huldigungsmarsch", die „Faust-Ouvertüre", das „Parsifal- und das Meistersingervorspiel", sowie 5 Lieder (Wesendonk-Lieder) mit Orchester, ausdrucksvoll gesungen von Marg. Closs-Stuttgart. Ausserdem dirigierte Richard noch „Tod und Verklärung" von R. Strauss und brachte damit dieses schöne und bedeutende Werk in Heilbronn zum erstenmal zu Gehör. In dem nämlichen Konzert hörten wir Weingartners „Gefilde der Seligen" unter der Leitung Hermann Eschrichs, der ausserdem noch Sinfonien von Mozart (Esdur op. 16) und Tschaikowsky (Hmoll), ferner Werke von Liszt (Mazeppa) Gluck (Ouvertüre zu Alkeste), Dvorak (Slavische Tänze) und Volkmann (Ouvertüre zu Richard III.) zu würdiger Aufführung brachte. Ausser den schon genannten Solisten begegneten uns noch die ausgezeichnete Sängerin Marie Luise Debogis-Genf (Arie aus Alkeste und Lieder mit Orchester von Duparc, Berlioz und Liszt), der Stuttgarter Hofopernsänger Karl Erb (Arie Florestans in der ältesten Fassung und Liszts Petrarca-Sonette) und die Berliner Kammervirtuosin Kwast-Hodagg (Klavierkonzerte von Grieg und Liszt). St.

Königsberg i. Pr. Das achte Sinfonie-Konzert galt, dem finanziellen Erfolge nach, dem konzertierenden Stadttheater-Orchester. Am Dirigentenpult hing ein grosser Kranz mit Widmungsschleife für Prof. Max Brode, den Begründer und Leiter dieser Konzerte, zum fünfundzwanzigjährigen Jubiläum. Zuerst wurde Mahlers Gdur-Sinfonie gespielt. Dass er der Moderne huldigt, beweist der Komponist reichlich und rücksichtslos durch den stellenweisen Reichtum der Dissonanzen. Doch möchte ich ihn einen besseren Vertreter dieser Richtung nennen, weil er ganze Strecken entlang, was Melodie und Harmonie betrifft, doch noch klare, deutliche, organisch gegliederte Musik bringt. Die Sache wird allerdings zuweilen recht gemütlich und populär durch Tanzrhythmen; durch an Possenmusik erinnernde Themen und Motive. Aber plötzlich, ungeahnt geht es aus aller Harmlosigkeit, aus der Ruhe gemütvollen Empfindens in den diametral entgegengesetzten Orkus eines modernen oder unmodernen Ungewitters, und der ersehnte Schluss des Satzes will noch nicht kommen. Dabei ist Mahler

Meister der Instrumentation; doch auch hier, wie sonst, erlaubt er sich aussergewöhnliches — so z. B. ein längeres Sopransolo als ganzen Schlußßatz und resumierende Moral der ganzen Geschichte. Aber das Sujet dieser Gesangseinlage — aus „Des Knaben Wunderhorn“ nach der Melodie eines bayrischen Volksliedes „Der Himmel hängt voll Geigen“ — schildert in volkstümlich derbem Volkston und -spott die übrigens materiellen Genüsse derer in der seligen Ewigkeit — mit etwas symbolisch frommen Einschlag aus dem Evangelium. Passt wie die Faust auf das Auge zu den ernsteren, edleren Stellen des Werkes.

Das Orchester unter Brode brachte die schönen und nichtschönen Eigen- und Unarten der Sinfonie zu deutlicher Darstellung. Gesünder gab sich allerdings Brahms in seiner „Tragischen“ und Wagner in seiner „Tannhäuser-Ouvertüre“. Die gefeierte Gastin des Abends, der das materiell interessierte Orchester den „vollgepackten“ Saal zu verdanken hatte, war Charlotte Uhr, ehemaliges Mitglied der hiesigen Oper. Ausser obengenanntem Solo in Mahlers Sinfonie sang sie unter Conrad Hausburgs bewährter Klavierbegleitung von Brahms „Wie Melodien zieht es“ und „Wenn du nur zuweilen lächelst“, H. Patákys „Das Los der Menschen“, Pfitzners „Sonst“ und eine Zugabe. Als Opernsängerin kenne ich die Dame nicht; da mag sie ja mit Recht der grosse Liebling der Hörer sein der Vorzüge ihrer Stimme und lieblichen Erscheinung wegen. Aber im Konzertsaal blieb sie kalt, weil sie zuviel schauspielert und ihr (angebliches) „Empfinden“ beim Vortrag verstandesmässige Berechnung zu sein scheint.

Das neunte der von Herrn C. J. Gebauhr veranstalteten Königsberger Künstler-Konzerte brachte uns dankenswerterweise den Klaviervirtuosen im besten Wortsinne: Artur Schnabel. Sein Spielen ist ein Sprechen in Tönen — er deklamiert, er erzählt mit Sinn und Bedeutung. Die Passagen, Verzierungen usw. perlen in meisterhafter Selbstverständlichkeit — auch in Terzen, Oktaven. Und das so fein ohne aufdringliches, marktschreierisches Virtuosentum, oder Effekthascherei. Über das ganze ist eine Noblesse, Rundung, Gemütstiefe ohne Überschwang ausgegossen. Der Hörer wird nicht gewaltsam drastisch mit fortgerissen, aufgepeitscht, sondern in ruhigem Geniessen zu stiller Bewunderung bewogen.

Der Königsberger Dinterverein veranstaltete zum Besten seiner Kleinkinderschulen ein Dom-Konzert. Frau Dr. Jacobi sang Cherubinis Ave Maria, das Vater Unser von Krebs und Mendelssohns sehr lange Hymne „Hör' mein Bitten“, die sie doch hätte mehr dramatisch-abwechselungsreich gestalten können und sollen. Herr Emil Grundt sang mit wohltuender, kräftiger Stimme, deutlicher Aussprache und warmherzigem Vortrage Bachs „Gib dich zufrieden“, Schuberts „Glaube, Liebe, Hoffnung“ und in Schumanns Männerchor (Ritornell) das Solo. Herr Paul Reimann spielte Arie von A. Lotti und Preghiera von Hüllweck für Cello mit gesundem Ton einer schönen Kantilene, wobei uns stellenweise die doch wohl zu tief registrierte, allzu blasse Orgelbegleitung nicht angenehm auffiel. Der Männergesangverein „Melodia“, (Dirigent E. Peterson) sang a cappella Bach: „Ich halte treulich still“, Schubert: Sanctus, Schumann: Ritornell und Löwe: In der Marienkirche. Anspruchslos, schlicht, doch schön klang das — besonders das Löwe-Opus, das textlich allerdings, trotz des langsamen Tempos und der „Marienkirche“ nicht recht in die Kirche passte, obzwar „die Liebe von Gott ist“; ruhig-effektvoll das polyphone, durch das Solo gewürzte Ritornell.

Dr. mus. J. H. Wallfisch

Prag Nun wir am Schlusse der Konzertsaison stehen, ziemt es sich wohl, rückblickend ein paar Worte über die eigentlichen künstlerischen Ergebnisse derselben zu verlieren. Für Prag war sie jedenfalls lehrreich: Sie zeigte nämlich eine merkliche Abflauung der Solistenkonzerte und ein beträchtliches Manko grosser Sinfoniekonzerte. Unter den Solisten waren die Pianisten im Vordergrunde, Sängerinnen und Sänger hörten wir nur selten, noch spärlicher aber war das Aufgebot der Geiger in diesem Jahre; und Prag hatte gerade an diesen sonst Überfluss. In der Sinfoniemusik waren wir hinsichtlich deutscher Konzertveranstaltungen fast nur auf die 4 philharmonischen Konzerte unseres Theaters angewiesen, denn Orchesterkonzerte, namentlich solche gastierender, fremder Orchestervereinigungen sind bei uns im Aussterben begriffen. Besser als diese allgemeinen Ergebnisse unserer heurigen Konzertsaison waren ihre künstlerischen, besonderen: Die ersten und besten Künstler wetteiferten in unseren Konzertsälen und boten in ihren Programmen nur das Edelste und Schönste ihrer Kunst. Ein besonderes Verdienst an dem künstlerischen Gesamterfolge unserer Konzertsaison aber erwarben sich unsere deutschen Gesangvereine.

Über die einzelnen musikalischen Ereignisse von Bedeutung wäre im Nachhange zu meinem letzten Bericht noch einiges nachzutragen. Am 27. März bescherte uns der Heldenbariton unserer deutschen Landesbühne Herr Schützendorf-Bellwidt einen grossangelegten Lieder- und Balladenabend, der Werken Hugo Wolfs, Alex. von Zemlinskys, Schumanns und Loewes gewidmet war. Schützendorfs Eigenart kam mehr in den auf gewaltige Tonwirkung und dramatische Noten gestützten Gesängen zur Geltung, umsomehr als seine mächtige Stimme zwar nicht der Fähigkeit eines piano enträt, aber des eigentlichen Wohllautes und Schmelzes. Begleiter am Flügel war ihm der Kapellmeister unserer deutschen Oper Alex. v. Zemlinsky, der selbst im Programm mit einigen schön gesteigerten Werken vertreten war; im Duo aber zwischen Gesang und Klavier soll sich der Begleiter dem Sänger unterordnen, nicht umgekehrt.

Am 2. April liessen sich in einem Wohltätigkeitskonzert der berühmte Pianist Rosenthal, Hofcellist Buxbaum und Violinvirtuose Silhaoy hören und machten dieses Konzert namentlich durch die gemeinsame Wiedergabe des Beethovenschen Trios in B dur, op. 97, interessant; allerdings den Genuss einer in engster künstlerischer Fühlung zueinander stehenden, ständigen, zusammengespielten Kammermusikvereinigung konnten diese 3 ad hoc zusammengetanen Weltkünstler nicht bieten.

Ein bemerkenswertes Kirchenkonzert veranstaltete am 9. April der deutsche evangelische Gesangverein (gemischter Chor), bemerkenswert durch die Aufführung eines hier bisher unbekannten Werkes eines bisher hier ebenso unbekannten Autors, der Kantate „Macht hoch die Tür“, von dem Freiburger Tonsetzer Jul. Weismann für gemischten Chor, Sopransolo und Orgel. Mangel an Ursprünglichkeit der Thematik und der besonders für diese Kunstgattung unerlässlichen stilistischen Einheit sind die schwachen Seiten dieser Kantate, die eher ermüdend als erbauend wirkt. Chormeister Nowak hatte sich übrigens mit der Aufführung alle erdenkliche Mühe gegeben, ebenso wie Konservatoriumsprofessor Klicka den schwierigen Orgelpart meisterhaft versah.

Zu einem gewaltigen Kunstereignis wurde wieder der zweite Klavierabend Eugen d'Alberts am 14. April, so wie der erste dieses Meisters unvergleichliche elementare Kunst überzeugend Ausdrucke bringend.

Einen besonderen Genuss bereitete uns auch der am 17. April vom Deutschen Singverein und dem ihm verbundenen Deutschen Männergesangverein veranstaltete moderne Chorabend. Fünf der interessantesten Werke der modernen gemischeten Chorliteratur (sämtliche mit Orchesterbegleitung) hatte Dr. von Keussler, der Leiter der beiden Vereine, für die Vortragsordnung ausgewählt: A. von Zemlinskys, des bereits früher Genannten, 23. Psalm, eine ganz moderne, durch reiche Polyphonie der Singstimmen und strenge Stileinheit ausgezeichnete Komposition, an deren erfolgreicher Wiedergabe sich allerdings nur Gesangvereine allerersten Ranges wagen dürfen, S. v. Hauseggers „Weihe der Nacht“ (Fr. Hebbel), dann ein neues Werk Franz Schrekers: „Schwanengesang“, eine ernste, wirkungsvoll gegliederte Arbeit, deren Hauptvorzüge thematische Festigkeit und Schönheit der Stimmung sind, ferner Schillings hymnische Rhapsodie „Dem Verklärten“ und schliesslich Hugo Wolfs im Ausdrucke überwältigenden „Morgenhymnus“ (R. Reinick).

Als besonders bedeutsames Ereignis sei hier auch das Konzert der Gesangvereinigung der Prager böhmischen Lehrer (Dirigent Prof. Spilka) vom 26. April verzeichnet, da es die Erstaufführung des in enormen Schwierigkeiten sich ergehenden, von wunderbarer Stimmung und Charakteristik getragenen Männerchorwerkes des Berliner Tonsetzers Karl Kämpf „Morgen an der Ostsee“ brachte, eine Komposition, die von mehreren Chorleitern bedeutender Gesangvereine als unaufführbar bezeichnet wurde.

Als Musterbeispiele musikpädagogischer Veranstaltungen nenne ich noch einen gediegenen „Kammermusikabend“

der Privatmusikschule Spitzner und einen Vortragsabend der Gesangsschule Gerl-Wiesner.

Auch die Schülerabende unseres Musik-Konservatoriums (18 waren in Aussicht genommen, darunter 10 Solisten-, 2 Kammermusik-, 4 Theater-, 1 Novitäten- und 1 historischer Abend) haben unsere musikalische Hochschule bisher auf der Höhe ihrer bisherigen grossen Erfolge gezeigt. Edwin Janetschek

Noten am Rande

Wie Edison sein Gehör verlor. Es ist bekannt, dass Edison taub ist, aber nur wenige dürften wissen, dass er die Taubheit einem Faustschlag zu danken hat, den ihm, als er noch ein kleiner Eisenbahnbeamter war, ein Zugführer aus Wut darüber versetzte, dass er durch ungeschicktes Manipulieren mit Chemikalien einen Brand verursacht hatte. Dieser Faustschlag hatte bewirkt, dass dem zukünftigen Erfinder die Trommelfelle platzten. Er hatte aber weiterhin das Gute gezeitigt, dass die Aufmerksamkeit Edisons von Stund an auf die Gehörphänomene und in weiterer Folge auf die mit diesen zusammenhängenden musikalischen Fragen gelenkt wurde. Wie Edison letzthin erklärte, wird nach seiner Meinung ein vollendetes Musizieren immer davon abhängig sein, dass der Ausführende versteht, der Musik eine wissenschaftliche Grundlage zu geben. Aus dieser Erwägung heraus liess er es sich auch angelegen sein, die Möglichkeit der Umbildung oder Neubildung eines Klaviers zu studieren, das durch beigegebene Instrumente befähigt wird, die Vibrationsschnelligkeit jedes angeschlagenen Tons dem Auge sichtbar zu vermitteln. Ein Komponist, der auf einem solchen Klavier spielt, würde am Ende seiner Komposition eine ausführliche Aufzeichnung der Tonvibrationen erhalten, die er hervorgebracht hat. Und dieses Vibrationsregister würde dem Ausführenden dann weiterhin einen Anhalt über die Auffassung, wie sie der Komponist wünscht, geben. „Ich hoffe," erklärte Edison, „die Arbeit in drei Jahren zum Abschluss gebracht zu haben."

Auskunftstellen für musikstudierende Frauen hat der Verband der Deutschen Musiklehrerinnen (Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins) in den grösseren Städten Deutschlands eingerichtet. Die Auskunftstellen sind durch ihre Zentrale in Berlin dem Kartell der Auskunftstellen für Frauenberufe (Frauenberufsamt) angeschlossen und erteilen Musikbeflissenen, die sich künstlerisch oder für den Lehrberuf weiterbilden wollen, unentgeltlich Rat und Auskunft über Ausbildungsgelegenheit, Studienwege und Wohnungen, sowie über sonstige Fragen des Musiklehrerinnenberufs.

Kreuz und Quer

Altona. Kammermusikus H. Kruse erhielt vom Fürsten von Waldeck und Pyrmont die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Berlin. Das neue Volksliederbuch, das auf Anregung des Kaisers jetzt bearbeitet wird, soll in der nächsten Zeit herausgegeben werden. Es soll Gesänge für gemischten Chor enthalten und sich nicht nur auf schon bekannte Stücke beschränken, sondern auch neue Kompositionen zeitgenössischer Tonsetzer enthalten.

Certaldo. Am 6., 7. und 8. d. M. wird man in Certaldo mit grossem Gepränge den sechshundertsten Geburtstag Giovanni Boccaccios feiern. Die Feste werden am 6. mit einem Empfang im Stadthaus, dem Besuch des Geburtshauses und des Grabes Boccaccios, an dem Vincenzo Morello die Gedächtnisrede halten wird, eröffnet werden; daran sollen eine Festsitzung der Dantegesellschaft, eine Rede des Senators Del Lungo und ein Konzert folgen, bei dem alle Kompositionen nach Gedichten Boccaccios zur Aufführung gelangen werden. Am 7. wird die Geschichtliche Gesellschaft von Vadelsa eine Sitzung abhalten, bei welcher Gelegenheit Prof. Mazera über die „Rime" Boccaccios sprechen wird, deren kritische Ausgabe er vorbereitet. Am Nachmittag wird eine öffentliche Vorlesung einer Novelle des „Decamerone" stattfinden, der Festspiele folgen sollen. Den Beschluss machen am 8. Festkonzerte und Volksbelustigungen aller Art.

Erfurt. Der Erfurter Musikverein wird unter Leitung von Richard Wetz u. a. folgende Orchester- und Chorwerke zur Aufführung bringen: Liszt: Hamlet, Bruckner: Edur-Sinfonie, H. Kaun: Stücke für kleines Orchester, Beethoven: Adur-Sinfonie, Schumann: Sinfonie Dmoll, Bach: Uns ist ein Kind geboren, Kantate, Schubert: Esdur-Messe, Brahms: Ein deutsches Requiem.

— Der Männergesangverein „Arion" (Dir. R. Wetz) wird im kommenden Winter folgende Werke zu Gehör bringen: Bruckner: Germanenzug, A. Wolf: Dem Vaterland, Sibelius: Ursprung des Feuers, Kienzl: Landsknechtlied, E. Kretschmer: Die Geisterschlacht, Paul Umlauft: Landsknechtlieder. Ausserdem a cappella-Chöre von Schumann, Thuille, Wetz und Kaun.

Hagen i. W. Erfreulicherweise hat der Kgl. u. Städt. Musikdirektor Laugs — seit 1. September Hofkapellmeister der Berliner Hofoper — von der Berliner Generalintendanz Urlaub erhalten, um die sechs Abonnementskonzerte der Konzertgesellschaft und die fünf Städt. Sinfoniekonzerte im kommenden Winter noch leiten zu können. Es kommen u. a. zur Aufführung: an Chorwerken: Pierné: Franz von Assisi, Händel-Chrysander: Israel in Ägypten, Cherubini: Requiem, Schubert: Messe in Asdur, Brahms: Alt-Rhapsodie. An Sinfonien: Brahms: Emoll, Rüfer: Fdur, Goldmark: Ländliche Hochzeit. An Orchesterwerken: Delius: Kleine Stücke (neu), Charpentier: Impressions d'Italie, Humperdinck: Dornröschen-Suite, Franco da Venezia: Venezia (neu), E. E. Taubert: Suite für Streichorchester, Kaun: erste Suite, Massenet: Scènes napolitaines, Sinigaglia: Piemonte, Leo Blech: Waldwanderung, R. Strauss: Guntram-Vorspiel, Don Juan, Smetana: Aus Böhmens Hain und Flur, Georg Schumann: Liebesfrühling, Reuss: Sinfon. Prolog z. Hugo v. Hoffmannsthal: Der Tor und der Tod, Berlioz: Ouvertüre König Lear, Dvořák: In der Natur, Beethoven: Egmont, Schubert: Ballettmusik zu Rosamunde, Brahms: Tragische Ouvertüre, Wagner: Siegfried-Idyll. Klavierkonzerte: Brahms: Bdur, Schubert, Liapounow (f. 2 Kl.). Violinkonzerte: Bahms, Bleyle, Lalo. Cellokonzert: von de Sweers usw.

Halle a. S. Der Pauluskirchenchor besteht jetzt 10 Jahre und hat in dieser Zeit eine stattliche Summe künstlerischer Arbeit geleistet. Nicht nur, dass er die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste besorgte, sondern er trat auch mit vielen selbständigen Musikaufführungen hervor. Der Leiter des Chores, Organist Karl Boyde, hat stets eine Ehre darin gesucht, seinen Kirchenkonzerten Programme mit bestimmten Gedanken zugrunde zu legen und vergessene Schätze zu berücksichtigen. Historische Beschlagenheit, musikalische Bildung und Verständnis für Stileigentümlichkeiten haben ihm dabei die Wege gewiesen. So hat der Chor manch interessantes altes Stück erstmalig in Halle zu Gehör gebracht. Er ist aber auch nicht an der neueren kirchenmusikalischen Produktion vorübergegangen. Verschiedentlich ist der Dirigent selbst mit Chor- und Liedkompositionen vertreten gewesen. — Aus Anlass seines 10jährigen Bestehens veranstaltete der Pauluskirchenchor unter Mitwirkung von Solisten eine wohlgelungene Bach-Aufführung, deren Programm in der Hauptsache drei unbekannte Lobkantaten des Meisters ausmachten. Kl.

— Die Sinfoniekonzerte des Stadttheater-Orchesters wird diesen Winter Kapellmeister H. Wetzler, früher in Riga, leiten. Es sind von ihm folgende interessante, einheitliche Programme aufgestellt worden: Beethoven-Brahms-Abend, Berlioz-Strauss-Abend, Mozart-Bach-Abend, Moderner Abend, Wagner-Liszt-Abend, Beethoven-Abend (8. und 9. Sinfonie). Als Solisten wirken mit: Prof. Flesch, Franz Steiner, Adrienne von Kraus-Osborne, Lilly Hoffmann-Onegin, Ossip Gabrilowitsch. Kl.

Hamburg. Die Neue Oper (Dir. Hofrat Erhard) eröffnete eine im grossen Ganzen vortreffliche Aufführung von Mozarts „Figaro". Sie stand unter der einsichtsvollen Leitung des Kapellmeisters Dr. Göhler und des geschickten Oberregisseurs Moris. In erster Beziehung verdient die junge Amerikanerinn Julia Heinrich (Gräfin) und der Interpret des Figaro Ludwig Flaschner (Wien) ein uneingeschränktes Wort des Lobes. Auch die Vertreter der übrigen Rollen, Susanne (Maria Carloforti), Cherubin (Erna Leng), Dr. Bartolo (Dr. Lachmund), Antonio (Egon Froratt) leisteten Gediegenes. Weniger entsprach Georgio Corrado (Graf Almaviva) den

künstlerischen Ansprüchen. Eine Glanzleistung bot das aus jungen Kräften gebildete Orchester, in Bezug auf feine, dem Mozartschen Geist entsprechende Detailarbeit. Die neue Inszenierung fesselte das Auge des Beschauers durch Pracht und Farbenreichtum. E. K.

Helsingfors. Die unter Georg Schneevoigts Leitung stehenden 14 Abonnementskonzerte des Helsingforser Sinfonie-Orchesters bringen in der Saison 1913 bis 1914 folgende Programme: Am 22. September 1913: Mozart, Sinfonie Esdur und Violinkonzert Adur, Chausson, „Poème", Pfitzner, Ouvertüre z. „Christelflein" (zum 1. Male), Solist: Emil Telmany. Am 29. September 1913: Braunfels, Karnevals-Ouvertüre (zum 1. Male), Weber, Arie a. d. Oper „Der Freischütz", Mendelssohn, Schottische Sinfonie, Solist: Maikki Järnefelt. Am 13. Oktober 1913: Berwald, Sinfonie singulier (zum 1. Male), Palmgren, Klavierkonzert Cismoll (Uraufführung), Palmgren, Vorspiel z. d. Oper „Nummisuutarit (Uraufführung), Solist: Selim Palmgren. Am 27. Oktober 1913: Mahler, Sinfonie Nr. 5 (zum 1. Male), Glazunow, Violinkonzert, Boehe, „Kirke" Tondichtung (zum 1. Male), Solist: R. Burgin. Am 10. November 1913: Tschaikowsky, Sinfonie Hmoll Nr. 6 „Pathetique", Vivaldi, Concerto Dmoll für Orchester (zum 1. Male), Hausegger, Wieland der Schmied (zum 1. Male). Am 24. November 1913: Brahms, Sinfonie Nr. 2 Ddur, Melartin, Violinkonzert (Uraufführung), Elgar, „Falstaff" Tondichtung (zum 1. Male), Solist: Gunna Breuning. Am 15. Dezember 1913: Alfven, Sinfonie Nr. 3 Edur, „Drapa" Tondichtung, op. 27, Zwei Romanzen für Orchester, Midsommarwaka, Schwedische Rhapsodie, op. 19 (Sämtliche zum 1. Male), (unter Leitung des Komponisten). Am 12. Januar 1914: Beethoven, Sinfonie Nr. 6 Fdur „Pastorale", Strauss, Finale a. d. Oper „Salome" und Festliches Präludium (zum 1. Male). Solist: Aino Ackte. Am 26. Januar 1914: Bruckner, Sinfonie Nr. 8 (zum 1. Male), Melartin, Uralte Märchen (Suite) (Uraufführung), Klose, „Die Wallfahrt nach Kevelar" (zum 1. Male). Am 9. Februar: Brahms, Sinfonie Nr. 4 Emoll, Tschaikowsky, Violinkonzert Ddur, Korngold, Eine Lustspiel-Ouvertüre (zum 1. Male). Solist: Stefi Jung-Geyer. Am 23. Februar: Sibelius, Sinfonie Nr. 4, Beethoven, Konzert Esdur, Cesar Franck, „La Redemption" (zum 1. Male), Solist: Suzanne Godenne. Am 2. März: Kalinnikow, Sinfonie Nr. 1 Gmoll, Brahms, Konzert Ddur, Nathanael Berg, „Traumgestalten" (Tondichtung) (zum 1. Male). Solist: Henri Marteau. Am 16. März: Beethoven, Sinfonie Nr. 8 Fdur, Strauss, Szene a. d. Oper „Ariadne auf Naxos" (zum 1. Male), Weingartner, eine lustige Ouvertüre (zum 1. Male), Solist: Claire Dux. Am 13. April: Haydn, Sinfonie Nr. 2 Bdur, Delius, Lebenstanz (zum 1. Male), Strauss, „Ein Heldenleben".

Koburg. Der am 20. d. M. in Koburg stattfindende Sängertag des Deutschen Sängerbundes wird sich auch mit einer durchgreifenden Änderung der Deutschen Sängerbundesfestlichkeiten beschäftigen, dergestalt, dass nicht, wie bisher, die Festlichkeiten Sonntags mit der Veranstaltung eines Festzuges beginnen sollen, sondern dass vielmehr die Aufführungen an das Ende der Woche gelegt werden und der Festzug den Abschluss der Festlichkeiten bilden soll. In einer Sitzung des Rheinischen Sängerbundes in Köln wurde beschlossen, diesem Antrag zuzustimmen und auch einen weiteren Antrag zu unterstützen, wonach ein Provinzialsängerbund fortab mindestens tausend Mitglieder stark sein muss.

Köln. Die Uraufführung von H. Zöllners Dritter Sinfonie wird im November unter Generalmusikdirektor Steinbach in Köln stattfinden. Die Partitur ist im Verlage von Schweers & Haake in Bremen erschienen.

Mecheln. Die belgische Kammer hat kürzlich beschlossen, in den Haushalt für Kunst und Wissenschaft einen regelmässigen Posten zur Unterstützung einer Schule für Glockenspiel einzusetzen. In dem kleinen Belgien gibt es nicht weniger als 54 Glockenspiele, von denen der Fremde aber nur einen Teil zu hören bekommt, namentlich die in den flandrischen Städten Antwerpen, Gent, Brügge, Mecheln; die andern sind zumeist verstummt. Wer sie aber nur einmal gehört hat, weiss, wie sehr sie dazu beitragen, den Eindruck jener Städte zu vertiefen und die Erinnerung an ihre glanzvolle und zugleich so anheimelnde Vorzeit wieder wachzurufen. Sehr viele dieser Glockenspiele können durch einen einfachen Griff in ein Instrument umgewandelt werden, das, genau wie andere, sich willig in die Hand des Künstlers gibt. In Mecheln ist ein solcher zu Hause: Jef Denijn, und alle Sonntage kann man an der dortigen Kathedrale seinem Spiel zuhören, das eine überraschende Mannigfaltigkeit in der Kunst des Spielers und im Ausdrucksvermögen seines Instruments enthüllt. Er springt auch überall da ein, wo es gilt, eins der häufigen Stadt- und Volksfeste durch den Gesang der Glocken oben vom Turm herab zu verschönern, und wohl um ihn zu entlasten, um dem Glockenspiel noch mehr Freunde zu gewinnen, und damit die Kunst seiner meisterlichen Handhabung nicht einst mit Jef Denijn aussterbe, will man nun eine Schule ins Leben rufen. Ihr Sitz soll, wie es sich von selbst versteht, in Mecheln sein, und ausser dem Staat haben sich noch Provinz und Stadt zur Förderung bereit erklärt. Für die künstlerische und moralische Erziehung des Volkes sowie für die Wiederbelebung der Freude an einer reichen Vergangenheit kann diese Schule von grosser Bedeutung werden.

Paris. Die beiden Pariser Musikzeitungen „Courier musical" und „Revue musicale" haben sich vereinigt und werden fernerhin unter einer Leitung erscheinen. René Doire hat die geschäftliche Leitung übernommen.

Wien. Joseph Marx hat eine Trio-Fantasie für Klavier, Violine und Cello vollendet, die demnächst in Wien zur Uraufführung gelangen wird. Dieses neue Werk erscheint im Verlage der Universal-Edition Wien-Leipzig, die soeben auch das Verlagseigentum sämtlicher bisher erschienenen Kompositionen von Marx aus dem Schuberthaus-Verlag erworben hat.

— Die auf dem Währinger Ortsfriedhofe gelegenen ursprünglichen Gräber Beethovens und Schuberts sind anlässlich der Umwandlung der Friedhöfe in eine Parkanlage bedroht. Da die Gräber späterhin nach dem grossen Wiener Zentralfriedhofe übertragen wurden, hält man anscheinend die Erhaltung der alten Gräber mit den ursprünglichen Grabsteinen nicht für nötig. Doch spricht sich jetzt die Zentralkommission für Denkmalspflege für die Erhaltung dieser und einiger anderer Denkmäler aus.

— Die Witwe von Johann Strauss hat in den Räumen ihrer Wohnung in der Gusshausstrasse in Wien, wohin sie nach dem Tode ihres Gatten übergesiedelt ist, die Erinnerungen an den Meister zu einem Museum vereinigt. Neben zahlreichen Bildern und Büsten, unter denen das Strauss-Bildnis von Franz v. Lenbach und die Strauss-Statuette von Viktor Tilgner eine hervorragende Stelle einnehmen, befinden sich wie wir einem Bericht der Münchner Neuesten Nachrichten entnehmen, in Glaskästen die Gegenstände, die das Leben und Wirken des Komponisten vergegenwärtigen. Alle Stätten, die mit ihm in irgendeiner Weise in Beziehung stehen, finden sich hier im Bilde wiedergegeben, nicht nur sein Geburts- und sein Sterbehaus, sondern auch die Wohnhäuser in Wien und seiner Umgebung, und ergänzend treten die Abbildungen der heute meist nicht mehr vorhandenen Konzertsäle hinzu, in denen er seine Triumphe feierte. Besonderes Interesse erweckt unter den letzteren der Dianasaal,

wo zum ersten Male die Weise des berühmtesten seiner Tänze, des Donauwalzers, erklungen ist. In kunstvoll gearbeiteter Vitrine ruht die Geige des Meisters, auf der er seine lebensvollen Tänze spielte, und der Taktstock, mit dem er sein Orchester leitete, sei es nun bei den Festlichkeiten des Kaiserhofes oder auf weiten Kunstreisen durch Europa. Zu den wertvollsten Gegenständen dieses Museums gehören die in feuersicheren Schränken aufbewahrten Originalpartituren zahlreicher Operetten, vor allem die der Fledermaus und des Karnevals in Rom, dazu zahlreiche Skizzen- und Notizbücher, sowie eine Fülle von Zetteln und Entwürfen, die einen Einblick in die Schaffensart des Meisters gewähren. Auch mächtige Stösse von Briefen liegen hier, die er mit den bedeutendsten seiner Kunstgenossen wechselte, und die viele bisher unbekannte Einzelheiten zur Musikgeschichte seiner Zeit enthalten. An diese handschriftlichen Werke schliesst sich die Strauss-Bibliographie, eine Zusammenstellung aller Bücher, die über Strauss erschienen sind oder sich in irgendeiner Weise mit ihm beschäftigen.

Neue Klaviermusik

Söchting, Emil, op. 135. Goldene Jugendzeit. Leichte melodisch-instruktive Klavierstücke für den Unterricht. (Heft I, Nr. 1. Goldene Jugendzeit, Nr. 2. Auf dem Wasser, Nr. 3. Schmetterlingsjagd, Nr. 4. Tanz unter der Linde. Nr. 5. Fröhlicher Wanderer. Heft II, Nr. 6. Auf grüner Alm, Nr. 7. Bei den Hirten, Nr. 8. Im Zigeunerlager, Nr. 9. Am Abend, Nr. 10. Heimkehr der Matrosen. Jedes Heft M. 1.—.) Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

Parlow, Edmund, op. 118. Vier Klavierstücke (Mazurka M. 1.20; Sérénade M. 1.—; Bluette M. 1.—; La Cascade M. 1.—). Ebenda.

Poldini, Ed., op. 47. Menus Plaisirs pour le Piano (Nr. 1. Geständnis, M. 1.—; Nr. 2. Insgeheim, M. 1.20; Nr. 3. Vergissmeinnicht, M. 1.—). Breslau, Julius Hainauer. — op. 49. Aquarelles pour le Piano (Nr. 1. Glycine; Nr. 2. Nénuphar; Nr. 3. Magnolia; in einem Heft M. 1.50). Ebenda.

Von den oben angezeigten Klavierstücken sind besonders die von Söchting und Parlow auf den Klavierunterricht wie zugeschnitten. Es fällt mir schwer, zu entscheiden, welchem von beiden ich den Vorrang des besseren Komponisten für erziehliche Klaviermusik zugestehen soll. Ich kann mich nur dahin entscheiden, dass sich die vorliegenden Stücke lediglich im Grade ihrer Schwierigkeit oder vielmehr Leichtigkeit, aber in ihrer vortrefflichen wohlrhythmisierten Satzweise, leichten Erfindung, überhaupt in ihrem ganz fürs Kindesgemüt wohlberechneten Inhalt kaum unterscheiden. Beide Komponisten haben hier für eine untere Mittelstufe geschrieben, Söchting hat sich seine beiden Hefte vielleicht schon auf die Schwelle von der Unterstufe hinüber zur Mittelstufe gedacht.

Auch die Stücke von Ed. Poldini können wohl im Unterricht Platz finden; doch lehrt ein kurzer Überblick, dass man sich dafür seine Schüler schon auswählen muss, da sie, zwar noch für eine Mittelstufe gesetzt, einen gar feinen Geschmack beim Vortrag erfordern, da sie ferner — hier liegt zugleich die Hauptschwierigkeit beim Vortrag — leise impressionistisch angehaucht sind. Was diesen impressionistischen Anflug anbetrifft, so kann man ihn in den z. T. recht geistreichen Sachen nur billigen, da sie in erster Linie auf Stimmung, weniger auf tiefer menschlichen Gehalt hin geschrieben sind. Am besten gefallen mir die „Menus Plaisirs", wovon besonders die zweite Nummer, die „Insgeheim" betitelt ist, als ein kleines Kabinettstück fein rhythmisierter und harmonisierter Art hervorgehoben zu werden verdient. Wie aus dieser Besprechung wohl schon ersehen worden ist, sind die Stücke Poldinis ganz besonders für Haus und Salon zu empfehlen.

Dr. Max Unger

Gluck, Tanz der Erinnyen u. Ballettszene aus der Oper „Orpheus". Für Klavier übertragen von August Stradal (J. Schuberth & Co.).

Wer etwas von den anderen Übertragungen (z. B. Bachscher Werke) des bekannten aus der Lisztschule stammenden Verfassers kennt, der weiss von vornherein, was er hier namentlich in technischer Beziehung zu erwarten hat. Nämlich prasselnde Terzenläufe und donnernde Oktavenpassagen, kurz einen alle mutwilligen Lebensgeister des Instruments entfesselnden, durch und durch virtuosenhaften Zuschnitt. Diese jüngste Transskription des als Orchesterstück ja fast zu einer Art Popularität gelangten Opernfragments dürfte sich wegen ihrer in der Tat glänzenden und dankbaren pianistischen Aufmachung in solchen Klavierspielerkreisen, die ihr gewachsen sind, rasch einbürgern.

Dohnanyi, Ernst von, op. 19. Suite für Orchester in 4 Sätzen. Klavierauszug zu 4 Händen vom Komponisten. (Ludwig Doblinger, Wien).

Ein Orchesterwerk nach dem Klavierauszug zu beurteilen bleibt immer eine missliche Sache. Fehlt doch hier oft gerade das Beste: nämlich die Farbe. Man kann wohl den Themen des Komponisten nachgehen, man kann ihre Formgebung, die Kraft oder Anmut des Ausdrucks, ihre rhythmische Eigenart, man kann auch die Kunst ihrer Verarbeitung bewundern, aber man kann sich nicht erfreuen an dem schillernden Glanz, den tausendfältigen bunten Lichtern und farbigen Reizen, die eine geist- und phantasievolle Instrumentation darüber ausgiesst. Dohnányi beginnt seine Suite mit einem Variationensatz, dessen einfaches, volksliedartiges Thema in der ungleichen Periodisierung (5taktiger Vordersatz und 4taktiger Nachsatz) schon die ungarische Herkunft des Komponisten möchte man sagen erraten lässt. Der Komponist zeigt sich in den 6 höchst interessanten und voneinander völlig verschiedenen Veränderungen des Themas übrigens als ein Meister dieser Formengattung, der nicht etwa in sklavischer Abhängigkeit grosse Vorbilder nachäfft, sondern kühn seine eigene Sprache spricht. Als zweiter Satz folgt ein inhaltlich nicht gerade ungewöhnliches aber aus einem Guss gefügtes Scherzo voll prickelnder Rhythmik, dessen wiegender und melodisch einschmeichelnder Hdur-Mittelsatz einen willkommenen Ruhepunkt in der tollen Lebendigkeit des Ganzen bildet. Die zart schmachtende, in der Begleitung fast etwas schubertisierende Romanze hält sich hier und da wohl nicht ganz frei von Manieriertheit in der melodischen Linienführung. Dagegen lässt das auf ein marschartiges, gleich mit grosser Schneidigkeit auftretendes Thema erbaute Rondo-Finale mit dem fast unerschöpflichen Reichtum seiner Einfälle und thematischen Kombinierungen das voll ausgereifte und höchst gebildete künstlerische Vermögen seines Schöpfers noch einmal ins hellste Licht treten.

Karl Thiessen

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 13. September 1913, Nachm. ½2 Uhr:
Ph. Dulichius: „Exultate justi". E. Fr. Richter: „Kommet herzu".

Die nächste Nummer erscheint am 18. Sept.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 15. Sept. eintreffen.

LIEDER

Gesungen von ersten Sängerinnen

(Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung)

Afferni Unterricht: „Amor hab' ich jüngst belauscht". d'—es"
(Text deutsch u. englisch) M. 1.20

Reinecke Barbara-Zweige: „Am Barbaratage holt ich drei Zweiglein". hoch: e'—g" tief: d'—g"
(Text deutsch u. englisch) à M. 1.—

Lassen Trost im Leid: „Will die Seele dir verzagen". hoch: e'—fis" tief: cis'—d"
(Text deutsch u. englisch) à M. 1.20

Reinecke Junge Rose: „Junge Rose, lieblich entsprossen" f'—ges" M. —.80

Leoncavallo Serenata: „O, schöner Mond". Originalausgabe (hoch): e'—f" tief: a—d"
(Text deutsch u. italienisch) à M. 1.—

Reinecke Sandmännchen „Die Blümelein sie schlafen". es'—f" M. —.60

Liebeskind When love is kind (Liebesscherz). hoch: es'—as" tief: c'—f"
(Text deutsch u. englisch) à M. 1.—

Rheinberger Nacht: „O tiefe Nacht, so vielen bist du hold". h—e" M. 1.—

Oehme Lied der Waldtraut: „Ich ging im Wald durchs Laub und Gras". cis'—a" (g")
(Text deutsch u. englisch) M. 1.—

Strube „O Blätter dürre Blätter". a (cis)—f"
(Text deutsch u. englisch) à M. 1.20

Prehl „Wenn Kindelein beten." d'—fis"
(Text deutsch u. englisch) M. 1.—

Wolf Aufschwung: „Sinke vom Nacken". h (c')—ges" (es") M. 1.20
Abschied: „Eine Trommel hör' ich schlagen". d'—f" M. 1.—

Durch jede Musikalienhandlung, auch zur Ansicht, zu beziehen, sonst vom
Verlag Gebrüder Reinecke in Leipzig

Brieflichen Schnellunterricht in richtiger Tonsatzlehre (einzig für reelle Komposition in Betracht kommend, kürzester Lehrweg von Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition u. Instrumentation) erteilt mit absolutem Erfolg **Otto Hanssen**, Musikdirektor in Königsberg i. Pr., Hoffmannstr. 3a. Ältestes u. einziges Lehrinstitut dies. Art

---

Die Ulktrompete Witze und Anekdoten
für musikalische u. unmusikalische Leute
Preis 1 Mark.
Verlag von **Gebrüder Reinecke, Leipzig.**

Soeben erschien in neuer Auflage:

Acht Orgel-Vorspiele

für den

gottesdienstlichen Gebrauch

komponiert

von

Robert Frenzel

Op. 3. M. 2.—

1. Allein Gott in der Höh sei Ehr. — 2. Alles ist an Gottes Segen. — 3. An einen Gott nur glauben wir. — 4. Herr, wie du willst, so schicks mit mir. — 5. Ich will dich lieben, meine Stärke. — 6. Komm, o komm, du Geist des Lebens. — 7. Wunderbarer König. — 8. Pastorale „O sanctissima".

Die vorliegenden, meist knapp gehaltenen und gut geformten Orgelvorspiele lassen durchweg die kunstgeübte Hand des zielbewussten Musikers erkennen, der aber nicht nur Stil und Faktur beherrscht, sondern auch über eine reiche Erfindungsgabe verfügt. Die Kompositionen sind nicht leicht und erfordern einen guten Spieler, sind aber, gut vorgetragen, eines vollen Erfolges sicher.

Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag,
Leipzig.

Kammersängerin
Johanna Dietz
* Sopran *
Frankfurt a. M.,
Cronbergerstr. 12.

Télémaque Lambrino
Leipzig Thomasring 1 III
Konzertangelegenheiten durch:
Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 38

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.
— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 18. Sept. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Offenes Sendschreiben der Gluck-Gemeinde an die deutschen Opern-Bühnen

Die Gluck-Gemeinde hat soeben an die Opernbühnen aller deutschen Großstädte das nachfolgende „Offene Sendschreiben" zur Anregung einer würdigen Feier des 200jährigen Geburtstages Glucks im Jahre 1914 versandt. Es erscheint künstlerisch notwendig, nicht nur den Bühnen, sondern auch ihrem Publikum dieses „Sendschreiben" bekannt zu geben, damit in einem grossen andächtigen Publikum ein mächtiger Resonanzboden für die künstlerischen Taten geschaffen werde, die wir von den Bühnen erwarten.

Das Sendschreiben lautet:

Am 2. Juli 1914 jährt sich zum zweihundertsten Male der Geburtstag Glucks, des Grossmeisters der klassischen Musiktragödie. Paris rüstet sich zu einer grossartigen Ehrung unseres deutschen Meisters. In Deutschland aber fürchten nur allzuviele, die Bühnenpraktiker, Regisseure, Sänger, Dirigenten möchten den Gluckschen Stil kaum noch kennen, der eine so wahrhaft unerschöpfliche Fülle birgt und zu dessen vollendeter Beherrschung eine sehr intensive und lange Beschäftigung mit der Kunst Glucks gehört. Und wie sollte sich auch zu ihm in unserer Zeit ein inneres Verhältnis gebildet haben, die ihn seit Jahrzehnten fast vollkommen vernachlässigt? Und doch! Eine Gluck-Aufführung im Jahre 1914 bedeutet mehr als die Erfüllung einer Anstandspflicht einem grossen Meister gegenüber. Sie bedeutet vielmehr oder kann doch bedeuten die Wiedergeburt einer verlorenen, wahrhaft grossen Kunst. Und die Bedeutung einer solchen Möglichkeit kann wohl in dieser zerrissenen, suchenden Zeit kaum überschätzt werden!

Praktisch am wichtigsten ist die Frage: welches Werk Glucks soll aufgeführt werden? Wir raten, um eine genussvolle und nachhaltige Einstimmung in Glucks Kunst zu erwirken, zur Aufführung mindestens dreier verschiedener Werke, unter denen sich befinden müssen: die „Iphigenie auf Tauris", die „Alceste", und ein komisches Werk, etwa die „Pilger von Mekka" oder der „Zauberbaum". Mit einem Werk ist es nicht getan. Wir nennen nicht den „Orpheus", das Werk, dessen ausserordentliche Schönheiten am ehesten heute noch bekannt sind. Wir meinen, neben den genannten Werken könne auch „Orpheus" gegeben werden, nicht aber als einziges Werk; denn die Sonderart des Orpheus lässt den grossen tragischen Stil des Meisters minder deutlich erkennen. Besonders empfohlen wird die unvergleichlich erhabene „Alceste", das Werk Glucks, das sein eigentliches Reformwerk ist, in dem die Kastraten verschwinden und mit dem der letzte Stil Glucks gewonnen ist, das Werk, das ästhetisch betrachtet auf dem äussersten Punkte tragischer Erhabenheit steht*). Neben „Alceste" ist die „Iphigenie auf Tauris" deshalb zu empfehlen, weil sie unbestritten das schönste harmonischste Werk Glucks ist. Grossen Reichtum der Kunstmittel, insbesondere auch grosse choreographische Mittel fordert „Armida". Ein reckenhaftes gewaltiges Werk ist die „Iphigenie in Aulis", deren Ouvertüre fast das einzige allgemein bekannte Musikstück von Gluck ist.

Diese „Iphigenie in Aulis" liegt in einer Bearbeitung von Richard Wagner vor. Es gilt, grundsätzlich Stellung zu Bearbeitungen Gluckscher Werke zu nehmen. Wer immer Wert auf Stilreinheit legt, kann diese nur unbedingt ablehnen. Sinn für Stilreinheit ist hier nun gewiss kein philologischer, wissenschaftlich gefärbter Purismus, sondern die tiefe Überzeugung, dass ein Meister wie Gluck in seinen Hauptwerken nicht veraltet, und dass unsere vielempfängliche Zeit mit einiger Anstrengung und Liebe, wie sie alle grosse Kunst erfordert, den Weg zu ihm selbst finden wird. Wagners Bearbeitung stammt aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, aus der Stilperiode des „Tannhäuser". Man kann ruhig sagen: der Stil dieser Bearbeitung ist weit mehr verblasst als das höchst originelle Glucksche Werk. Ausserdem hört man überall Wagner: in der Verwendung der Holzbläser, in dem Erlösungsmotiv des dritten Aktes, in den Übergängen. Dazu war Wagner durch die Unzulänglichkeit seines Personals gezwungen, das dramatisch hochwirksame Ballett, das so reiche und prächtige Bilder gibt und Stimmungen farbenstark aus-

*) Es mag erwähnt sein, dass Felix Mottl sich kurz vor seinem Tode mit der Absicht trug, dieses Werk in München zu geben. Das hatte bereits im Winter vor seinem Tode geschehen sollen; Mottl kam aber wegen seines angegriffenen Gesundheitszustandes nicht dazu. Der Mitunterzeichnete Dr. Arend besitzt einen köstlichen Brief des grossen Gluck-Dirigenten, worin dieser schreibt, die Saison sei jetzt für etwas so ernstes zu weit vorgeschritten, aber „im Herbst kommt Alceste bestimmt!" Sie kam nicht: am 2. Juli 1911, am Geburtstage Glucks, entfiel der Dirigentenstab für immer aus der Hand Mottls.

klingen lässt, fast ganz zu streichen, die Rolle des Achilles aber in einer Weise zu verstümmeln, dass der Gesangstil vernichtet ist. Die moderne Instrumentierung verhindert die Singstimme, die bei Gluck durchaus Trägerin der Musik ist, sich zu entfalten. Kurz, diese Wagnersche Bearbeitung macht Gluck mehr oder weniger unkenntlich. Damit wird der musikalische Wert der Wagnerschen Bearbeitung natürlich nicht berührt; aber eine Bearbeitung, die Gluck zerstört, muss in jedem Falle für eine Ehrung Glucks völlig ausser Betracht bleiben. Noch weit mehr gilt dies von der Bearbeitung, die Prof. Schlar der „Armida" gegeben hat (der sogenannten „Wiesbadener Bearbeitung"): sie ist kaum noch ein Glucksches Werk, sondern müsste eher als Oper von Schlar mit Benutzung Gluckscher Motive bezeichnet werden. Auch die Bearbeitung der „Iphigenie auf Tauris" von Richard Strauss muss von diesem Standpunkt aus abgelehnt werden.

Alle diese Bearbeitungen enthalten aber auch einen wertvollen Gedanken: mit den hundert Jahre alten schlechten deutschen Übersetzungen von Sander geht es wirklich nicht mehr! Es wird darum dringend empfohlen, die guten neuen Übersetzungen von Peter Cornelius und andern zu benutzen, die der sogenannten Pelletan-Partiturausgabe zu Grunde liegen. Die „Gluck-Gemeinde" erteilt auf Anfrage (kostenlos) Auskunft über ihre Beschaffung.

Die Schwierigkeiten, Glucksche Gesangrollen zweckmässig zu besetzen, beruht darauf, dass auf unserer Bühne Wagner herrscht, und dass darum die Sänger — noch vor etwa dreissig Jahren wurden sie mit Rücksicht auf Mozartsche und Glucksche Rollen angestellt! — heute nur noch vereinzelt Glucksche Rollen studieren und in der Regel deshalb deren Gesangstil kaum kennen. Dieser Stil erfordert zwei Fähigkeiten: Gesang im italienischen Sinne und eine jede musikalische Gebärde verdeutlichende Kunst des Vortrages.

Es versteht sich von selbst, dass nur der erste Kapellmeister mit der Leitung von Gluck-Aufführungen betraut werden darf, ja dass man vielleicht gut tun wird, einen Spezialisten als Gastdirigenten zu gewinnen, und dass im übrigen, was Chor, Ballett und Dekorationen anlangt, alles getan sein muss, um Gluck gerecht zu werden. Die grossen Gluckschen Werke sind für den Apparat der grössten Bühne der Welt: der Oper in Paris, konzipiert und nutzen diesen Apparat voll aus!

Die erwähnten grossen tragischen Opern, nämlich „Orpheus", „Alceste", „Armida", „Iphigenie in Aulis" und „Iphigenie auf Tauris" stehen ja noch hie und da in deutschen Spielplänen. Dagegen sind die komischen Opern, mit Ausnahme des „Betrogenen Kadi", überhaupt nicht bekannt*). Wir empfehlen die „Pilger von Mekka" und den „Zauberbaum"; die „Pilger" sind eine reiche dreiaktige Oper, die nicht nur komische, sondern auch innig-gemütvolle Teile aufweist, der „Zauberbaum" ein einaktiger Schwank mit köstlichen Melodien, geeignet, die „Maienkönigin" zu ersetzen durch einen echten Gluck.

Die Gluck-Gemeinde gibt auf Anfragen an die unterzeichnete Geschäftsstelle kostenlose Auskunft über die Beschaffung des Aufführungsmaterials aller hier genannten und auch der hier nicht genannten Gluckschen Werke und besorgt von ungedruckten Partituren zum Selbstkostenpreise Abschriften.

Wie diese komischen Opern, so gibt es noch eine Reihe von unbekannten Meisterwerken Glucks, deren Aufführung für das Jubeljahr empfohlen werden kann. Hierher gehören zunächst die beiden grossen Opern aus Glucks letzter Stilperiode „Paris und Helena" und „Echo und Narciss". „Paris und Helena" wird ausser durch seine grossartige Chor- und Ballettmusik besonders da wirken, wo die beiden Hauptrollen mit psychologischer Vertiefung von ihren Darstellern herausgearbeitet werden können. „Echo und Narciss" aber ist ein mythologisches Spiel von ausserordentlicher Feinheit, das in einem aparten ihm angemessenen künstlerischen Rahmen erscheinen muss, dann aber durch die elegische Feinheit und den Adel seiner Musik eine ausserordentliche Wirkung macht. Neue Aufgaben stellt die Ballett-Pantomime „Don Juan" von Gluck, von der neben der Musik das Szenarium, d. h. die auszudrückende Handlung erhalten ist, nicht aber anscheinend das choreographische Material. Dieses Ballett zeigt in 4 Szenen Ständchen und Zweikampf, Gastmahl, Kirchhofszene und Don Juans Höllenfahrt. Während das Ständchen und das Gastmahl eine reiche Fülle musikalischer Schönheiten enthalten, erschüttert die Kirchhofszene und Don Juans Höllenfahrt durch grossartige Kraft. Stets aber übt diese Pantomimen-Musik eine zwingende dramatische Bannwirkung.

Mit Rücksicht auf die Grösse und Neuheit der vorliegenden Aufgaben ist wohl eine gewisse Beschränkung geboten: dass sämtliche zehn oben genannten Werke von einer Bühne gegeben werden, ist heute noch so wenig ästhetisch möglich, wie vor 40 Jahren ein Wagner-Zyklus mit 10 Werken möglich gewesen wäre. Vielmehr wird sich zweckmässiger Weise die künstlerische Arbeit der einzelnen Bühnen auf einige wenige Werke konzentrieren, damit diese vollendet herauskommen. Bei der Wichtigkeit der Sache muss ja immer wieder auf eine hervorspringende Eigentümlichkeit der Gluckschen Kunst hingewiesen werden: dass sie nämlich gegen minderwertige und stillose Aufführungen weit empfindlicher ist als fast alle anderen Werke. Das ist die Folge der hohen künstlerischen Ökonomie dieser Werke, die alles verschmähen, was auf den Effekt abzielt. Eine Gluck-Aufführung muss ausserordentlich sorgfältig einstudiert sein, und alle Teile, Gesang, Orchester, Dekorationen, Ballett, müssen mit vollem Verständnis der dramatischen Aufgabe ineinandergreifen. Eine schlechte Gluck-Aufführung — und das ist schon eine mittelmässige Aufführung — schadet der Sache und macht niemandem Freude. Bei sehr guter Darstellung aber geht von diesen Werken, wie wir oft in Paris, aber auch unter Mahler in Wien und unter Mottl in München erleben konnten, eine ausserordentliche Wirkung aus, eine Wirkung, die nur von den höchsten Höhen der Kunst ausgehen kann. Nur mit solchen Aufführungen haben Gluck-Ehrungen einen Sinn, und nur mit solchen Aufführungen können sie auch einen Kassenerfolg bringen.

Auf Gluck-Aufführungen rechtzeitig vorher hinzuweisen und das Publikum, das auf diese Kunst infolge der dargelegten Umstände natürlich nicht eingestimmt ist, vorzubereiten, dazu wird sich die anständige Presse ohne Zweifel ebenfalls gewinnen lassen. Und man schrecke nicht bei

*) Von vornherein auszuscheiden ist die „Maienkönigin", ein Werk, das bekanntlich nicht von Gluck herrührt. Eine Bühne, die Gluck mit einer Aufführung der „Maienkönigin" zu ehren unternehmen wollte, würde gut tun, lieber diese Ehrung völlig zu unterlassen als das Publikum über den Stil des grossen Meisters irre zu führen. Völlig unbrauchbar durch die moderne Bearbeitung von Fuchs ist leider auch der „Betrogene Kadi".

dem Gedanken zurück: Was sollen wir Aufwendungen an künstlerischer Kraft und Geld machen für ein Publikum, das voraussichtlich undankbar ist? Das zahllose Publikum von heute enthält für alles wahrhaft Grosse eine Gemeinde in sich. Es muss sich auch für Gluck-Aufführungen eine solche bilden und gewinnen lassen; bei vollendeter künstlerischer Durcharbeitung und nachdrücklicher öffentlicher Arbeit für die grosse Sache ist der Erfolg unzweifelhaft. Die Gluck-Gemeinde wird Bühnen, die gute Gluck-Aufführungen bringen wollen, durch geeignete Propaganda, soweit sie möglich und zweckmässig erscheint, nach Kräften unterstützen!

Dresden, im Sommer 1913
Mathildenstrasse 46.

Dr. Max Arend, Dr. Ferd. Avenarius, Prof. Friedrich Brandes, Prof. Dr. Hermann Freiherr v. d. Pfordten, Redakt. Wolf Schumann, Kapellmeister Josef Stransky.

Was mir Grossväterchen erzählte
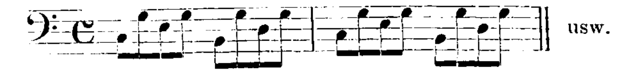
Von **Adolf Prümers**

„Der selige Kapellmeister Bach in Hamburg, Carl Philipp Emanuel, besass eine grosse Sammlung Bildnisse verstorbener und lebender Tonkünstler, unter welchen sich auch ein Bild vom Bacchus befand.“ — „Na nu?“ fragte ich. „Was hat denn der Gott des Weines bei ‚denen Musickanten‘ zu suchen?“

„Sehr viel! Er stiftete mehrere musikalische Schulen und darum reihte der selige Bach sein Bild unter die Musici ein! Kennst du übrigens seine „Menuet mit übergeschlagenen Händen“? Dieses Spiegelgefecht mit den Händen war zu meiner Zeit sehr Mode.“

„Es gibt noch Nützlicheres auf der Welt!“ erwiderte ich.

„Na, und welches Aufsehen machte damals die Erfindung des Albertischen Basses! Du weisst doch: jene tändelnde, schwankende Bassbegleitung, zu der jede nicht gar zu moderne Melodie passt:



Grossartig, nicht wahr?“

— „Einfach pompös!“ rief ich lachend aus.

„Dieser Domenico Alberti war ein grosser Klavierist und ein beliebter Sänger, der zu Rom des Nachts singend durch die Strassen ging, begleitet von der beifallklatschenden Menge.“

— „In Deutschland hätte man ihn eingelocht!“ erwiderte ich trocken.

„Und was könnte ich dir von Paris erzählen! Ich begleitete in jüngeren Jahren die polnische Fürstin Sapieha dorthin. Hier hörte ich den berühmten Baritonisten Ponceau. Der ging noch als achtzigjähriger Greis im härtesten Winter mit dem Hute unter dem Arm. Der Degen kam ihm nicht von der Seite und er konnte es den Engländern nicht verzeihen, dass sie die Zöpfe und Stöcke in Paris eingeführt hatten. Er behauptete, eine Nation, ohne Haarbeutel könne unmöglich zivilisiert heissen. Er starb, nachdem er Tags vorher noch im Palais Royal seinen Kaffee eingeschlürft hatte.“

— „Ja, ja! Die Welt besitzt grosse Künstler und — Käuze! Hat man doch in China so eine Art ‚Schutzmänner für Musik‘, die genau darüber wachen müssen, dass sich ja nichts an ihrer elenden Beschaffenheit verändert. Bei dieser staatlichen Fürsorge sässen unsere modernen Tonsetzer wohl lebenslänglich hinter Schloss und Riegel.“

— „Ja, mein Lieber,“ versetzte Grossväterchen, „zu meiner Zeit hielt man die Auflösung eines Rätselkanons für weit verdienstvoller als die Abfassung neuer Kompositionen. Ich kannte einen alten Kantor, der 42 Jahre an einer solchen Auflösung gesessen hat, auch bei Wasser und Brot, aber daheim. Zur Belohnung kam sein Name in unseren Lexika auf die staunende Nachwelt.“

Grossväterchen erhob sich aus seinem grossen Sorgenstuhle und trippelte zum Bücherschranke, dem er Gerbers altes Lexikon entnahm. Er kehrte zurück auf sein behagliches Plätzchen, teilte freigebig eine Prise aus und blätterte emsig in dem dicken Schweinslederbande. Dann las er mir vor:

„Eberhard Bök, Hofviolinist zu Passau, ist einer der grössten Künstler auf seinem Instrumente. Dabei besitzt er Kaltblütigkeit genug, Unterricht zu geben.“

„Das ist nicht schlecht,“ platzte ich heraus. ‚Kaltblütig genug, Unterricht zu geben? Na ja, der Fiedelbogen tanzte damals oft mehr auf den Köpfen der Schüler als auf den Saiten. Lully zerschlug eines schlechten Musikers Geige auf dessen Rücken, dann lud er ihn bei sich zu Tische ein und schenkte ihm eine neue Geige. Doch lies weiter, Grossväterchen!“

„Apollini (Salvator) ein Venetianer, war Anfangs ein Barbier und kratzte ein Wenig auf der Geige.“

— „Famos! Famos! Weiter!“

„Bischoff .... Ein dritter Bruder von diesen beiden ist ein Kupferstecher und schlägt die Pauke.“

„Ein vielseitiges Genie, dieser alte Kupferstecher!“

„Was sagst du aber zu des Doktor Brückmanns ‚Abhandlung von einem selbst musizierenden Nachtinstrumente‘?“

— „Sollte der Herr ‚Arzneygelehrte‘ etwa eine selbsttätige Äolsharfe gemeint haben?“ entgegnete ich mit verschmitztem Lächeln. Grossväterchen blätterte weiter und las:

„Schurmannin (Anna Maria), eine gelehrte Dame von vornehmem Adel, zu Cölln geboren, war in der Vokal- und Instrumentalmusik eben so erfahren und berühmt als in den übrigen Wissenschaften und starb unverheyratet. Sie fand bey ihrem Leben einen besondern Leckerbissen an dem Genusse der Spinnen. Im Jahr 1766 versicherte man in öffentlichen Blättern, dass man ihre Leiche von ohngefähr aufgegraben, und ihre Gliedmaassen noch sämmtlich biegsam, wie an einem lebendigen Menschen, gefunden habe. Ihre Kleidung habe von einem gewissen Gesäme, womit der Sarg ausgestreuet war, dem Flittergolde ähnlich gesehen.“

Ich glaubte zunächst, Grossväterchen habe das Musiklexikon mit dem Märchenbuche vertauscht; aber nein, es war wirklich das alte Lexikon. Wie dick müsste heute der „Riemann“ sein, wenn darin solche „merckwürdige Nachrichten“ stünden!

— „Ein unterhaltsames Lexikon!“ pflichtete ich Grossväterchen bei. „Übrigens entsinne ich mich, dass Kapellmeister Reichardt in seiner Selbstbiographie auch mit Begeisterung von Spinnen spricht. Es lief ihm eine Spinne über Gesicht direkt in den Mund; um den Ekel

gegen das musikliebende Tier zu überwinden, setzte er sich Spinnen an den Mund und schliesslich fand er die Sache ganz nett und amüsant. Vielleicht weiss dein Lexikon auch von Kindtaufen zu berichten; schau' doch mal nach!"

„Gleich hier hab' ich's! Höre zu! Bendeler (Salomo) war Herzogl. Braunschweigischer Hof-, Cammer- und Kapell-Bassist. Den dritten Tag nach seiner Ankunft in Danzig begab er sich in die Hauptkirche und liess seine Stimme laut durch die Orgel ertönen. Kaum war dieses geschehen, so erhob sich unten in der Kirche unter den Weibern ein Getümmel. Und siehe da! eine vornehme Ratsherrn-Frau kam mit einem Sohne nieder. Ihr Herr, den über diese freudige Begebenheit das Podagra verliess, bath ihn, nachdem er gehöret hatte, wem er dieses plötzliche und doppelte Glück zu danken habe, nebst einer ansehnlichen Gesellschaft, zum Kindtaufen-Schmausse, und legte ihm 30 Premnitzer Dukaten unter den Teller, bey deren Erscheinung er ihm auf das verbindlichste vor seinen Hebammendienst dankte, und von der Zeit war er in allen Gesellschaften geliebt und geehrt."

— „Potz tausend!" rief ich. „Nun fehlt nur noch eine Klatscherei aus dem Leben einer verführerischen Sängerin."

„Auch damit kann ich dienen", sagte Grossväterchen und suchte Seite 173 auf. „Blumbergen (Barbara), eine eben so kunstreiche als schöne Sängerin zu Regensburg, deren sich Kaiser Karl V. im Jahr 1546 auf dem daselbst gehaltenen Reichstage weiter als mit den Ohren bediente, indem er den bekannten Don Juan d'Austria mit ihr zeugete; wurde nach der Zeit an einen gewissen Herrn von Requel verheyratet."

„Hoffentlich ist dies der einzige Fall von Indiskretion!"

„Nein!" sagte Grossväterchen; „auf Seite 379 weiss ich noch eine Pikanterie. „Die berühmte Ninon de l'Enclos, Tochter des Lautenisten l'Enclos unter Ludwig XIII., war voller Geist und Talente, und gemacht, die heftigsten Leidenschaften zu erregen. Auch machte sie fleissigen Gebrauch von dieser Fähigkeit, sogar, dass sie noch in ihrem 80. Jahre dem gelehrten Abt Gedoin Zärtlichkeit beygebracht hat. Ihre erste Gunstbezeugung soll der Cardinal Richelieu genossen haben; der einzige Fall, wo sie ihren Geschmack nicht zu Rathe gezogen hat. Sie war damals 17 Jahre alt. Und es ist gewiss, dass sie von ihm eine sehr lange Zeit zwey tausend Lir. Renten erhalten hat."

— „Das sind ja nette Geschichten, noch dazu aus einem Musiklexikon. Ich wundere mich nur, dass angesichts solcher appetitreizender Lektüre die Musikwissenschaft nicht schon früher hier Ausgrabungen gemacht hat. Du gestattest doch, Grossväterchen, dass ich dein famoses Lexikon meiner Bibliothek einverleibe?"

„Nicht so voreilig, junger Mann! Nach meinem Tode sollst du es haben. Es ist nicht meine Schuld, dass eure neuen Lexika so gar nicht zu plaudern verstehen!"



Beethoven als Sprachreiniger

In der „Zeitschrift des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins" schreibt Hermann Seeliger in einem Aufsatz über dieses Thema: Es wird jedem Musikbeflissenen, der sich mit den Werken Beethovens beschäftigt, aufgefallen sein, dass in der Sonate Werk 81a zum erstenmal neben der italienischen Bezeichnung eine deutsche auftritt, im letzten Satze Vivacissimamente und darunter „Im lebhaftesten Zeitmasse", also eine wörtliche, durchaus genügende Übersetzung. In Werk 90 sind die beiden Sätze nur mit deutschen Vortragsbezeichnungen versehen: „Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck" und „Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen". Beim Werk 101 steht zum ersten Satze: „Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung", darunter Allegretto, ma non troppo, wovon der deutsche Ausdruck entschieden der inhaltreichere und klarere ist; zum zweiten: „Lebhaft, marschmässig", darunter Vivace alla Marcia, also wieder Übersetzung: zum dritten: „Langsam und sehnsuchtsvoll", darunter Adagio, ma troppo con affetto. Auch hier dürfte dem deutschen Ausdruck der Vorzug zu geben sein. Dasselbe gilt vom vierten: „Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit", darunter das viel unbestimmtere Allegro. Bei der Kadenz und dem Übergang vom dritten zum vierten Satze lesen wir: „Nach und nach mehrere Saiten; Zeitmass des ersten Stückes; alle Saiten", darunter Tempo del primo pezzo tutto il Cembalo ma piano; vorausgegangen nämlich war die Anweisung: „Eine Saite" una corda. Dann verschwinden die deutschen Vortragsbezeichnungen wieder, nur in Werk 109 heisst es zum dritten Satz: „Gesangvoll, mit innigster Empfindung", darunter Andante molto cantabile ed espressivo, und bei der vierten Variation: „Etwas langsamer als das Thema", darunter Un poco meno andante ciò è un poco più adagio come il tema.

Man kann aus der Tatsache, dass sich die italienischen Ausdrücke keineswegs durchweg mit den deutschen decken, sich beide vielmehr ergänzen, mit Sicherheit schliessen, dem Meister habe das Italienische allein nicht genügt, und sorgfältig, wie er in seinen Vorschriften war, prägte er sich noch deutsche Ausdrücke dazu, die, wie gesagt, durchaus bezeichnend sind und gegebenenfalls auch heute nicht anders lauten würden.

Im Jahre 1825 sehen wir den Meister von einem wahren Furor teutonicus erfasst, indem er sich mit seinem jungen Freunde Karl Holz hinsetzt, um dem Fremdwort in der Musik gründlich den Garaus zu machen.

Hier einige seiner Verdeutschungen: Bass, Grundsang; Chor, Vollsang; Kompositeur, Tonsatzwerker; Fantasie, Launenspiel; Fuge, Tonfluchtwerk, Fluchtstück; Instrument, Klangwerkzeug; musikalisch, tonkünstig; Musikdirektor, Tonwerkordner; Oper, Singwerk; Orchester, Tongerüst, Tonwerkerschar; Sinfonie, Zusammenklangwerk; Trompete, Schmettermessing, Schmetterrohr. Wohl mögen wir heute von dem Standpunkt eines unendlich höher entwickelten Sprachgefühls billig lächeln über die kindlich-naive Art einer Verdeutschung, die aufs Haar der der deutschgesinnten Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts gleicht. Wir mögen uns wundern, dass Beethoven nicht wenigstens für den Kompositeur das Wort „Tondichter" fand, sintemalen er doch selbst einmal in einem Briefe an Bettine Brentano geschrieben hatte: „Ein Musiker ist auch ein Dichter", und in einem andern: „Hier hat Beethoven gedichtet, oder, wie man zu sagen pflegt, componirt". Immerhin wird jeder deutsche Beethovenverehrer Genugtuung darüber empfinden, dass der grosse Meister, der die überlieferten Kunstformen mit einem ganz unerhört neuen, unerhört persönlichen Gehalt erfüllt hat, auch der erste war, der auf dem in Rede stehenden Gebiet wenigstens die Anregung gegeben hat, mochte der Versuch an sich auch noch so verfehlt ausfallen.



Neues über Wagner

Französische Erinnerungen

Im „Temps" veröffentlicht Henri Roujon persönliche Erinnerungen an die Zeit der Wagnerkämpfe in Frankreich, indem er an einen in der „Revue du Foyer" erschienenen Artikel von Lionel de la Laurencie über den wachsenden Einfluss des „Wagnerismus" auf die französische Musik anknüpft. „Nach dem Kriege schlugen wir — ein paar regelmässige Besucher der Pasdeloup-Konzerte — uns auf Spott und Schande mit dem Pöbel, der die „Rienzi"-Ouvertüre niederzischte, herum. Vater Pasdeloup, der gern Ansprachen an das Publikum hielt, dachte die aufgewühlten Leidenschaften zu beruhigen, indem er einen Ausgleich

vorschlug: er erbot sich, das streitige Werk an das Ende des Konzerts zu setzen. Diese Lösung aber missfiel beiden Parteien: sie versöhnten sich für einen Augenblick, um Pasdeloup gemeinsam niederzuschreien. Uns aber blieb von diesen tragischen Minuten der Eindruck, dass Wagner zu bewundern zu den verbotenen Dingen gehörte. Die öffentliche Meinung war der Wagnerschen Musik offenbar feindlich gesinnt und um so eher geneigt, sie zu verhöhnen, als sie sie überhaupt nicht kannte. Das brave Publikum schöpfte sein ganzes Wissen über Wagner aus den, im übrigen törichten Zerrbildern der Cham und Konsorten. Die allgemeinen Anwürfe zwangen uns Wagnerschwärmer, uns eng zusammenzuschliessen und unseren Zusammenkünften etwas Geheimnisvolles zu geben. Zu den Unerschrockensten und Unentwegtesten von uns gehörte Villiers de l'Isle-Adam, der sich nicht nur durch seinen Eifer, sondern auch durch seine gesanglichen und pianistischen Fähigkeiten hervortat. Er sang schlecht und spielte nicht gut, aber er sang und spielte in einer Weise, die nur ihm eigen war ... Ich erinnere mich an eine „Sitzung", wo er infolge einer pathetischen Aufführung des ersten Aktes von „Lohengrin" das Klavier eines Freundes beinahe für immer unbrauchbar gemacht hätte. Villiers war alles auf einmal und beinahe alles gleichzeitig: Heinrich der Vogler, Elsa, Lohengrin, die Volksmenge das Orchester. Wir brüllten die Ensembles. Ein Banause hatte sich, keiner wusste wie, unter uns gemengt. Es war ein sehr achtbarer Mensch, Oscar Commettant, der, obwohl er keine blasse Ahnung von Musik hatte, den Antiwagnerismus zu seiner Spezialität machen zu müssen glaubte. Dieser Barbar knirschte während des Vortrages mit den Zähnen; und dann platzte er los. Er erklärte zunächst, dass wir falsch und nicht im Takt sängen, und das war durchaus richtig bemerkt. Wir hätten ihm das zur Not auch verziehen, wenn er nicht hinzugefügt hätte, dass diese Musik wie das Kriegsgeheul der Wilden klänge. An diesem Tage erfasste ich den Sieg der modernen Zivilisation über die ursprüngliche Wildheit des Menschen in seiner ganzen Bedeutung: im 16. Jahrhundert wäre Oscar Commettant nicht lebendig aus unseren Händen gekommen. Die glaubenseifrigen Menschen von früher hätten ihn abgeschlachtet: wir, als Söhne eines gebildeten Jahrhunderts, beschimpften ihn nur. Villiers zerschmetterte den Gottlosen mit rednerischen Geistesblitzen. Gegen zwei Uhr morgens lief der Geschlagene davon, indem er uns noch rasch das grausame Wort zuschleuderte: „Ich bleibe bei meiner Überzeugung!"

Weit weniger stürmisch und weit mehr musikalisch ging es bei der wunderschönen Augusta Holmès, die damals wie eine Heinesche Nixe aussah, zu. Bei ihr versammelten wir uns jeden Freitag um das grosse Klavier, andächtig und ehrfurchtsvoll erbebend wie bei einer gottesdienstlichen Feier. Im Laufe der Jahre 1874, 1875, 1876 sah ich hier, noch feucht von der Druckerschwärze, die umfangreichen Partituren des „Rings" eintreffen; unsere glückstrahlende Freundin entzifferte sie sofort, und diese erhabenen Neuheiten wurden von uns Gläubigen wie die Tafeln des Gesetzes aufgenommen. Und dann kam für unsere kleine Kirche ein entsetzlicher Augenblick: Wir bekamen Wagners Schmähschrift gegen das besiegte Frankreich in die Hände. Unser Entschluss war sofort gefasst. Wagners Werk sollte nach wie vor gläubig bewundert werden, der Mensch Wagner aber sollte für keinen von uns mehr existieren. Wir hatten alle feierlich geschworen, nach Bayreuth zu pilgern und die Vermählung der Musik und der Poesie mitzufeiern; aber bei einem der intimen Essen im Hause der Augusta Holmès wurde ebenso feierlich erklärt, dass niemand von uns Wagner persönlich begrüssen dürfe. Ich erinnere mich, dass Catulle Mendès unter allgemeinem Beifall sagte: „Wir wollen diesem Manne nicht die Hände reichen, die ihm Beifall klatschen werden". Die meisten von uns mussten zu ihrer Betrübnis in Paris bleiben, da sie die Krankheit, an der schon Panurge litt, der Geldmangel, von Bayreuth fernhielt. Zu den unfreiwillig Fernbleibenden gehörte auch Villiers. Wie Verbannte sassen wir beide am Abend der Eröffnung des wunderbaren Theaters traurig sinnend in einem Winkel unserer Stammkneipe. Plötzlich begann mein Einsamkeitsgenosse in herzbrechender Weise zu schluchzen; ich sah wie ihm in dicke Tränen in den Bart rollten. „Und denken zu müssen, dass „sie" dort unten sind!" rief er. „Sie", das waren die glücklicheren Genossen. Dieser verteufelte Deutsche hat uns eben vollständig bezaubert.

Die Wende in Wagners Leben

In der kürzlich versteigerten wertvollen Sammlung von Wagner-Urkunden aus dem Nachlass des Wagner befreundeten Alfred Bovet fand sich auch ein besonders wertvolles Schriftstück, das eng mit der grossen Wandlung in Wagners Leben zusammenhängt, die durch die Berufung Wagners nach München an den Hof Ludwigs II. eintrat: eine eigenhändige Abschrift Franz Liszts von dem Briefe des Königs, der Wagner nach München rief. Auf der Rückseite befinden sich Erläuterungen von Liszts Hand. Am 4. Mai 1864 hatte Pfistermeister Wagner in Stuttgart aufgesucht, um ihn im Namen des Königs nach München zu rufen. Ludwigs II. Brief an Wagner ist vom 5. Mai desselben Jahres. Er lautet:

„Ich beauftrage Hofrat Pfistermeister, mit Ihnen eine entsprechende Wohnung zu besprechen. Seien Sie überzeugt, ich will alles tun, was irgend in meinen Kräften steht, um Sie für vergangenes Leiden zu entschädigen. Die niederen Sorgen des Alltags Leben, will ich von Ihrem Haupte auf immer verscheuchen ... damit Sie am reinen Altar Ihre(r) wonnevollen Kunst die mächtigen Schwingen Ihres Genius ungestört entfalten können!" Der Schluss des Briefes enthält die rührendsten Freundschaftsbeteuerungen des jugendlichen Königs: ... „mein Freund, der mir wie keiner zum Herzen sprach, mein bester Lehrer und Erzieher" ... Er schliesst: „Ihr Freund Ludwig, König von Baiern." Auf der Rückseite dieser Abschrift befindet sich Liszts Erklärung des Briefes Ludwigs II. in französischer Sprache für Agnes Street de Klindworth in Brüssel.

Die hauptsächlichsten Stellen lauten in deutscher Übersetzung: „Auf diesen Brief hin nahm Wagner München zum Wohnsitz. Frau von B(ülow) schrieb mir, dass Wagner weder Titel, noch Amt habe ... aber der König hat damit begonnen, dass er seine Schulden bezahlte und ihm ein hübsches Haus zur Verfügung stellte. ... Weiterhin übermittelt mir Frau v. B. einen Plan der grossen dramatischen Taten, die Wagner für die bevorstehende, von königlicher Gnade und Gunst erleuchteten Jahre sich vorgenommen hat." Dann folgt eine genaue Aufstellung der aufzuführenden beziehungsweise noch zu schaffenden Werke mit den Jahreszahlen, darunter: „1867 bis 1868. Grosse Aufführung des gesamten „Ring der (!) Nibelungen" (vier Musikdramen), 1869 bis 70. „Die Sieger". 1871 bis 72. „Parzival" (!).

Das Bild im „Fliegenden Holländer"

Kapellmeister C. A. Raida schreibt der Vossischen Zeitung: Es wurde unlängst viel gestritten über das Schwert im Rheingold. Ich hatte seinerzeit den Vorzug, den Proben unter Richard Wagners persönlicher Leitung im damaligen Viktoria-Theater beizuwohnen, und möchte mit Rücksicht darauf über eine ähnliche Regiefrage äussern. Bekanntlich hat der Meister den Stoff zum Fliegenden Holländer einem alten holländischen Theaterstück entnommen, das seinerzeit in Amsterdam grossen Erfolg hatte. (Heinrich Heine erzählt ausführlich davon in seinen Memoiren des Herrn von Schnabelewopsky.) In diesem Stück soll nach Heines Beschreibung „ein Porträt des bleichen Mannes im Zimmer des schottischen Kaufmanns an der Wand hängen", und so erklärt sich die übernommene Regiebemerkung in Wagners Oper eingangs des zweiten Aktes: „An der Hinterwand das Bildnis eines bleichen Mannes mit dunklem Barte und in spanischer Tracht." Getreu dieser Weisung hing lange Zeit hindurch auf allen Bühnen ein getreues Bild des Holländers an der bezeichneten Stelle aus. (Allerdings soll, nebenbei gesagt auch einmal an einer ersten Hofbühne, an der Herr A. als Holländer gastierte, das wohlgetroffene Bild des einheimischen Baritons B. paradiert haben.) Allmählich kamen doch Zweifel auf: Warum erkennt denn Daland nicht sofort, schon im ersten Akt, den bleichen Mann, wenn er dessen wohlgelungenes Konterfei daheim und so stets vor Augen hängen hat? Um so mehr, als sich der Fremde doch gleich als Holländer zu erkennen gibt und die Sage, die in aller Munde ist und durch Mary die weiteste Verbreitung gefunden hat, dem Vater erst recht bekannt sein muss? Da auch hier unter den Bühnenleitern und -vorständen Meinungsverschiedenheiten herrschten, so wurde Richard Wagner gebeten, das Richtige festzustellen. Er erwiderte scherzend bezüglich der Porträtähnlichkeit: Die Handlung sei ohnehin von Schottland nach Norwegen verlegt worden, und er könne nicht genau sagen, ob sich damals schon, da oben

im hohen Norden, so geschickte Maler niedergelassen hätten. Keinesfalls aber dürfe das „Seestück", wie er es nannte, inmitten der Wand dem Publikum gegenüber hängen, sondern vielmehr, nur als Augenweide für die schwärmerische Senta gedacht, an einer weniger bevorzugten Stelle halb sichtbar sein. „Denn sonst gucken mir die Leute während des grossen Duetts nur nach dem Bilde, und schliesslich ist doch in der Oper Musik und Gesang die Hauptsache", schloss der Meister schmunzelnd seine Ausführungen. So teilen Regieanmerkungen und Gesetzesparagraphen anscheinend dasselbe Schicksal: sind sie nicht vorhanden, so werden sie vermisst; sind sie aber vorhanden, so werden sie verschieden ausgelegt.

Die wirtschaftliche Lage der Kirchenmusiker

Die soziale Lage der Kirchenmusiker, insbesondere der Organisten, hat sich trotz der Bemühungen der Behörden und der Organistenvereine nur wenig gebessert. Oft fehlt es an den nötigen Mitteln, noch häufiger am guten Willen sowie auch am Verständnis und Interesse für kirchenmusikalische Fragen, um helfend einzugreifen. Es ist daher auch nicht auffallend, wenn geradezu fühlbarer Mangel an guten Organisten in allen Landesteilen sich geltend macht. Gibt es doch noch viele ländliche Gemeinden, die dem Organisten ein Jahresgehalt von 120, 150 M. und dergleichen zahlen; ein grösserer westfälischer Ort wagte seinen Organisten pro Gottesdienst 3,50 M. anzubieten. Im Geschäftsbezirk einer rheinischen Synode versahen Arbeiter und Arbeiterinnen das Organistenamt, da berufsmässig vorgebildete Kräfte nicht zu haben waren. Völlig ungeregelt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, sind die Relikten- und Pensionsverhältnisse. Nur einzelne Städte im Westen z. B. Essen und Rüttenscheid, bewilligen dem Organisten eine Pension. Der evangelische Organistenverein von Rheinland und Westfalen hat nun durch Gründung einer von der Kgl. Regierung in Düsseldorf genehmigten „Pensionskasse mit Rechtsanspruch", an welche eine Witwen- und Waisenkasse angeschlossen wird, den Weg der Selbsthilfe gewählt. Im nachfolgenden sei diese Kasse in Kürze charakterisiert.

Die Kasse gewährt den Mitgliedern im höheren Alter oder bei vorzeitiger Erwerbsunfähigkeit eine fortlaufende Unterstützung. Zum Eintritt sind zunächst alle Mitglieder benannten Vereins im Alter von 20—50 Jahren berechtigt. Andere Gebiete und Provinzen können mit Genehmigung der Hauptversammlung angeschlossen werden. Die Gründer zahlen 2,00 M. Eintrittsgeld, die im Laufe des Gründungsjahres und im ersten Jahre ihrer Anstellung im Kassenbezirk Eintretenden 5,00 M.; dieses steigert sich um jedes weitere Jahr der Verzögerung um 5,00 M. Die Prämienberechnung findet auf Grund eines Tarifes nach Lebensalter, Dienstzeit als Organist und Höhe des Gehaltes statt.

Für die Pensionierung ist das Lehrerbesoldungsgesetz massgebend: Nach 5jähriger Dienstzeit als Organist werden $^{10}/_{60}$ gezahlt, jedes Jahr um $^{2}/_{60}$ steigend, so dass nach 10 Jahren $^{20}/_{60}$ erreicht sind; vom 10. bis 30. Dienstjahre beträgt die Steigerung je $^{1}/_{60}$; vom 31. bis 40. Dienstjahre jährlich $^{1}/_{120}$. Die Pensionierung beginnt auf Antrag oder — bei Lehrerorganisten — mit der Pensionierung als Lehrer. Für die Gründer beträgt die Wartezeit 2 Jahre, für alle später Eintretenden 4 Jahre.

Hinterbliebene von während der Amtszeit sterbenden Organisten erhalten als Sterbegeld den 4. Teil der dem Mitgliede beim Ableben zustehenden Jahrespension.

Organe der Kasse sind: Mitgliederversammlung, Vorstand und Revisoren.

In der Regel von 5 zu 5 Jahren muss der Vorstand auf Erfordern der Aufsichtsbehörde durch einen sachverständigen Versicherungsmathematiker prüfen lassen, ob hinsichtlich der Lebensfähigkeit der Kasse eine Veränderung eingetreten ist, sowie, ob und welche Änderungen der Satzungen hinsichtlich der Höhe der Beiträge oder der Kassenleistungen etwa erforderlich erscheinen. Etwaige Beschlüsse unterliegen der Genehmigung der Aufsichtsbehörde. Die Revisoren haben die Verwaltung des Kassenvermögens nach allen Richtungen hin sorgfältig und stetig zu beaufsichtigen. Die Verwaltung der Kasse unterliegt, soweit es sich um die laufende Verwaltung handelt, der Aufsicht des Oberbürgermeisters in Elberfeld, wo die Kasse ihren vorläufigen Sitz hat, im übrigen der Aufsicht des Regierungspräsidenten in Düsseldorf.

Die Satzung ist mit grosser Gründlichkeit und Sachkenntnis beraten worden, so dass die neugegründete Kasse in jeder Hinsicht auf gesicherter, solider Grundlage steht. Um möglichst vielen, vor allen Organisten jüngeren Alters, die verhältnismässig wenig Prämien zu zahlen haben, den Eintritt in die Kasse zu erleichtern, hat die Generalversammlung beschlossen, denjenigen Organisten, welche bis zum 31. Dezember 1913 ihren Beitritt erklären, die Vergünstigungen der Gründer zu gewähren: 2,00 M. Eintrittsgeld und 2jährige Wartezeit, beginnend mit dem Tage der Gründung der Kasse, die auf den 1. Januar 1912 zurückdatiert ist.

Schon haben verschiedene Kirchenkassen für den Organisten die Prämienzahlung übernommen, was hoffentlich reichliche Nachahmung finden wird, nachdem die Vorsitzenden der Provinzialsynoden von Rheinland und Westfalen gebeten worden sind, die Pensionskasse zu unterstützen und sie den Gemeinden zu empfehlen.

Sache der Kirchenmusiker (Organisten) vor allem ist es, der neuen Kasse, die einen Versuch zur sozialen Hebung ihrer misslichen wirtschaftlichen Lage darstellt, Beachtung und Interesse zuzuwenden.

H. Oehlerking, Elberfeld

Rundschau

Oper

Berlin Unsere Operndirektionen sind einsichtsvoll mit den Kritikern: sie zitieren sie nicht gleich zur ersten Vorstellung der neuen Saison herbei, sondern gönnen ihnen noch Ruhe, bis sie wirklich etwas zu bieten haben, worüber es sich zu schreiben lohnt. Erst im Verlauf der zweiten vollen Septemberwoche gab es Besprechenswertes.

Die Kgl. Oper hat zwar den neuen Kapellmeister Robert Laugs — bekannt von seiner guten Verwaltung der Hagener Musikverhältnisse her — schon vor dem 11. September einigemale dirigieren lassen, aber doch nur Werke, die er nicht selbst einstudiert hatte, und die daher seine Fähigkeiten sicherlich nicht hätten voll erkennen lassen. Nun aber ist am 11. September „Fra Diavolo" in einer vollständigen Neueinstudierung herausgebracht worden, und dabei hat Herr Laugs seine Chance gefunden. Er ist an den Platz von Emil Paur gekommen. Das ist charakteristisch für unsere Hofoper. Dieser Platz ist nämlich durchaus nicht ein unter allen Umständen der Besetzung bedürfender. Was wir brauchen ist vielmehr ein genialer Musiker, der kraft seiner Persönlichkeit und seines überragenden Könnens einmal wieder dauernd den künstlerischen Schwung ins Opernhaus bringt, der dort schon lange fehlt. Aber die Intendanz will offenbar keine ausgesprochene Persönlichkeit am Dirigentenpulte haben. Herr Laugs ist für den Platz, den er einnehmen soll, der richtige Mann. Kein Feuerbrand, aber auch kein bloss-Routinier. Ein Kapellmeister von Schrot und Korn, der manchmal auch ins Schwarze trifft. Jedenfalls hat er mit der ganz gewiss nicht leicht zu dirigierenden Auberschen Spieloper gezeigt, dass er nicht aus der Fassung zu bringen ist, wenn auf der Bühne einmal jemand aus dem Rhythmus gerät. Die musikalische Einstudierung trug den Stempel der Sorgfalt und Sauberkeit, und die Aufführung hatte Schwung, Linie, rhythmische Prägnanz und erweckte in mancher Hinsicht Interesse. Auch auf der Bühne ging alles ganz anerkennenswert. Freilich darf man kein besonderes Verlangen tragen nach einer Regie, die über das trockene Traditionelle hinausgeht. Ja, dass die Regie das Engländerpaar von Herrn Schultz und Frl. Vilmar in keiner Weise verhinderte, so humorlos und uncharakteristisch zu sein, wie es tatsächlich war — das Publikum gähnte mehr darüber als Mr. Cockburn in 100 Aufführungen gähnen kann — ist einfach unverständlich. Den Räuber-

Marquis sollte Herr Jadlowker singen; er wurde aber von einer Indisposition befallen, und dafür bekamen wir ein interessantes Gastspiel des in letzter Zeit vielgenannten Hamburger Heldentenors Heinrich Hensel. Mit Jadlowker verglichen, fehlt ihm die Kraft und der faszinierende Metallklang der Stimme. Dafür aber erwirbt sich Hensel starke Sympathien durch die Weichheit, die vortreffliche Beherrschung seines Organs und die kunstvolle Phrasierung seines Vortrags. Auch als Erscheinung ist er famos: ein eleganter und schlanker Herr von vortrefflichen Manieren; wie geschaffen zum Marquis, den er denn auch als Teufelskerl mehr herausarbeitete als im letzten Akt den Räuberhauptmann. Ganz entzückend war Frl. Engell als Zerline. Ihre Leistung war neben der Hensels die einzige, die etwas Persönlichkeit aufwies. Urkomisch gaben Knüpfer und Henke das Banditenpaar. Es wurde die Textbearbeitung Carl Blums benützt: nicht gerade eine Arbeit, die die Übersetzungsfrage für diese Oper ein für alle Male erledigt hat, aber doch eine annehmbare Verbesserung.

Das Deutsche Opernhaus, für das die Sympathien in Berlin immer höher anwachsen, stellte zunächst ihre zwei neuen Sopranistinnen vor: Melanie Kurt, die Heroine, und Elisabeth Böhm-van Endert, die Jugendlich-Dramatische. Beide sind von der Kgl. Oper herübergekommen, wo man nachträglich erst die Grösse des Malheurs erkennt, das man sich durch die Freigabe von zwei solchen Künstlerinnen eingebrockt hat. Die Intendanz hat zwar versucht, wenigstens Frau Kurt zurückzuholen, aber Direktor Hartmann hat mit Recht abgelehnt. Beide Künstlerinnen wurden in Charlottenburg mit grösstem Erfolg ausgezeichnet. Und dann kam die erste Neueinstudierung: Halévys „Jüdin", eine der Opern, die die Musiker immer wieder verlangen und von der die Direktoren nicht gern hören mögen. Hartmann aber ist anders. Er geht gern an solche Werke heran, die andere meiden. Sein moderner schöpferischer Sinn, der die Schablone zerbricht und Neues, aus dem Geist unserer Zeit Geborenes, dafür zu setzen versteht, hat ihm gerade mit vernachlässigten Opern einen Erfolg nach dem anderen gebracht. Sein ausgezeichneter Mitarbeiterstab, dem er volle künstlerische Freiheit lässt, hilft freudig am Werk. So war es denn auch kein Wunder, dass Halévys Meisterwerk — eins der wenigen wirklichen aus der Schandzeit der französischen grossen Oper — zu einem stark packenden, vollblütigen Leben wieder erwacht ist. Man hat die eingerissenen, sinnwidrigen Verballhornungen des Buches und der Handlung beseitigt, eine sehr lobenswerte Revision der Übersetzung vorgenommen, und Kapellmeister Mörike hat mit feiner Hand allerlei kunstvolle Retouchen in der Partitur angebracht. So hat das Werk eine der stellenweise ganz wunderbaren Musik würdige Handlung bekommen. Man erkennt einmal wieder, warum Richard Wagner gerade diese Oper besonders mit seinem Lob ausgezeichnet hat. Es ist Wahrheit in den Personen und ihrem Tun, und die Konflikte sind nicht nur Theatermache. Zu dieser Neubearbeitung von Buch und Musik ist eine geradezu prächtige Ausstattung geschaffen worden. Szenerien von kunstvoller Wirkung, Kostüme in raffiniert geschmackvoll zusammengestellten Farben und in geschichtlicher Treue, und Requisiten, auf die manches grosse Hoftheater neidisch sein könnte. Dazu hatte Regisseur Lagenpusch für eine gute Regie gesorgt, wenn man auch nicht daran vorbei konnte, dass der Einzug in die Kathedrale (I. Akt) zu steif war und manche sonstige kleine Schnitzer vorkamen. Jedenfalls war noch immer genügend Leben und Stimmung im Ganzen. Unter den Darstellern waren Frau Kurt (Recha), Karl Braun (Kardinal) und Heinz Arensen (Eleazar) ganz vortrefflich. Besonders die erstere hatte häufig überwältigende Momente in der Durchführung ihrer tragischen Partie. Gegen diese drei standen etwas zurück Emmy Zimmermann (Eudora), deren Koloraturen nicht immer einwandsfrei waren, und Paul Hansen (Leopold), ein neues Mitglied der Oper, dessen Tenor noch nicht frei genug klingt. Das Publikum war wieder einmal begeistert von der Darbietung, die allerdings selbst für die Charlottenburger Oper auf ungewöhnlicher Höhe stand.

H. W. Draber

Halle a. S. In unserer Oper gab es am Schluss der Spielzeit noch einige künstlerische Ereignisse. Zu volkstümlichen Preisen wurde der Nibelungenring geboten und zwar hatte die Direktion den Ehrgeiz, die künstlerischen Kosten der vier Abende durchweg aus eigenen Mitteln zu bestreiten. Die Riesenaufgabe gelang überraschend gut. Carl Ohnesorg leitete sicher das Musikalische; Theo Raven zeigte reifes Verständnis für das Szenische. Die meisten der Solisten warteten gesanglich und darstellerisch mit tüchtigen Leistungen auf, voran Kammersänger Schwarz (Fasolt, Hunding, Wanderer, Hagen), Marg. Brugar-Drews (Sieglinde), Susanna Stog (Brünnhilde), R. Salenius (Siegmund, beide Siegfriede), E. V. van Horst (Wotan), F. Gruselli (Mime), Theo Raven (Alberich). Sodann kam A. Kaisers „Theodor Körner" mit glänzendem Erfolge zur Erstaufführung. Das Werk besticht weniger durch die musikalische Erfindung und Charakterisierung, als vielmehr durch den ansprechenden patriotischen Stoff, durch die geschickte Instrumentierung und durch das mit scharfem Blick für alles Bühnenwirksame vom Komponisten selbst entworfene Szenerium. An der ausgezeichneten Wiedergabe waren in Hauptrollen beteiligt: Irmgard Kühn (Toni Adamberger), Marg. Brugar-Drews (Christine Hofer), Alfred Fährbach (Theodor Körner). Eine Neueinstudierung der „Lustigen Weiber" gab dem hier sehr beliebten Künstlerehepaar Alice von Böer und Fritz Gruselli Gelegenheit zur Entfaltung ihres Könnens.

Paul Klanert

Konzerte

Freiburg i. Br. Für diese Saison abschliessend, mögen nachträglich noch die letzten Veranstaltungen hier besprochen werden. Beginnen wir mit der Wagner-Feier des Chorvereins-Freiburg, in der als erste Abteilung das Vorspiel und die Abendmahlsszene aus „Parsifal" sorgfältigst aufgeführt worden sind. Trotz aller Weihe, die über diesen Tönen ruht, konnte man nicht vergessen, dass der Genius des Meisters hier, wie in seinen vorangegangenen Werken, des Theaters, der Bühne bedarf, um voll zu wirken. Den folgenden chorischen Teil vertrat der vorzüglich geschulte Chor des Vereins tadellos. In dem vierstimmigen „Verheissungsmotiv" war Bayreuther Weihe, und es war Hermann Weil, der Sänger des Amfortas, der die einzigartigen Schönheiten dieser Stelle lebendig zu machen verstand. Er brachte an diesem Abend ausserdem noch den „Wahnmonolog" Sachsens aus den „Meistersingern" ergreifend zum Vortrag. Einen intelligenten und stilkundigen Vertreter für den Titurel und den Gurnemanz erhielten wir in dem heimischen Sänger Herrn Dr. Metzger, der auch gelungen zu charakterisieren verstand. Tenor des Abends war Herr Hofopernsänger Tauber, ein ehemaliger Schüler des Musikdir. Beines. Die Stimme des Herrn Tauber besitzt sinnlichen Reiz, sein Vortrag ist warm empfunden, doch möge hier der physischen Kraft nicht zuviel zugemutet werden. Herr Tauber, ein enfant gâté der hiesigen Gesellschaft, entfesselte Beifall über Beifall mit dem „Am stillen Herd" und als Walter Stolzing im Schlussbild. Auf eine Beseitigung kleiner aber hemmender Artikulationsfehler wird der Sänger noch hinzuarbeiten haben. Herr Carl Beines, der Leiter dieser Festaufführung, hat es verstanden, derselben die volle Weihe zu geben, und erwies sich abermals als Dirigent von seltener Vielseitigkeit. Meisterhaft hielt er Chor und Orchester zusammen und interpretierte die Schöpfung Wagners getreu in dessen Geiste. Der Chorverein-Freiburg kann auf diese bedeutende Tat mit voller Befriedigung zurückblicken. Ein noch junges, aber verheissungsvolles Unternehmen, das Universitäts-Orchester, gestellt von Akademikern und Studentinnen an der hiesigen Hochschule, verdient die volle Unterstützung der gebildeten Kreise und der Presse. Das Antrittskonzert unter Leitung des Herrn Univers. Musiklehrers Hoppe, brachte in sorgfältig vorbereiteter Ausführung eine Fantasie von Bach, 2 Streichnummern von Grieg, Solovorträge für Flöten, für Cello (Larghetto aus dem Klarinettquintett von Mozart, mit sehr schönem Ton und technisch sicher gebracht von Herrn stud. jur. Ball) und zum Schluss den Athalia-Marsch mit vollem Orchester. Die jungen Kräfte leisteten im Streichquartett und im anderen Instrumentalen bemerkenswert Gutes. Dieses an sich sehr lobenswerte Unternehmen, das mit der Zeit schon ausgebaut werden wird, besitzt in seinem artistischen Leiter, Herrn Adolf Hoppe, einen umsichtigen und routinierten Dirigenten. Die Direktion des Stadttheaters versuchte es in diesem Sommer mit vier populären Sinfoniekonzerten, die über Erwarten gut reüssier-

ten. Als unsichtbarer Regisseur fungiert dabei der Regengott, der zugleich den Werber für diese Aufführungen macht. Die Sommerkonzerte des hiesigen städtischen Orchesters dürften sich auch in jeder Großstadt sehen lassen; sie stehen abwechselnd unter der vorzüglichen Leitung der beiden Kapellmeister, Herren Starke und Munter, und stellten erlesene und gediegene Musikprogramme heraus. Im ersten Sinfoniekonzert hörten wir ein trefflich gespieltes Concerto grosso in Fdur von Händel für Streicher, 2 obligate Violinen und Cello und die Eroica in grosszügiger Ausführung. Die Mitte des Programmes nahmen die Gesangsvorträge des Baritons Herrn Willy Moog ein, der sich auch im Konzertsängerfach als fleissiger, begabter und tüchtiger Künstler zeigte. Herr Moog (Mitglied des Stadttheaters) sang ein Busslied von Beethoven, hierauf eine anspruchsvolle Konzertarie (in B) von Mozart und dessen Ständchen aus „Don Juan", das wiederholt werden musste. Namentlich in der heiklen Arie erwies sich der Sänger als ein auf seine Vervollkommnung bedachter Künstler. Diese Nummer war besonders sorgfältig ausgearbeitet. Mozart zu singen, ist bei aller anscheinenden Leichtigkeit sehr schwer. Als Fortsetzung zum gelungenen ersten Konzert setzte das zweite Sinfoniekonzert mit der dramatisch wiedergegebenen Manfred-Ouvertüre (Schumann) ein. Weil wir eben bei „Manfred" weilen, sei die Bemerkung eingestreut, dass man gelegentlich die Ouvertüre zu „König Manfred" von Carl Reinecke (komp. 1867), dann manches Verdienstvolle aus der Werkreihe dieses Meisters und auch anderer norddeutscher Komponisten, die hier so gut wie unbekannt sind, zur Aufführung bringen könnte. Dann wäre eine Beteiligung der heimischen Musiktalente (aus ganz Baden) gut am Ort. Schön und musikalisch wirksam spielte Herr Konzertmeister Kleitz das Violinkonzert von Mendelssohn. Das Orchester leistete in der Ouverture sowohl wie in der Cdur-Sinfonie von Schubert Vorzügliches. In der Cdur-Suite von Seb. Bach für Streicher, 2 Hoboen und Fagott (in 6 Sätzen) ist die genial-konzipierte Ouvertüre die Krone des Werkes. Das hat ihm nur einer nachgemacht: Mozart in seiner Klaviersuite in C, Köchel 399. Von diesem unsterblichen Meister, von dem die berühmte Sängerin Hassel-Barth sagte: „Jung gross, spät erkannt, nie erreicht", ist das Esdur-Konzert für 2 Klaviere mit Orchester an diesem Abend aufgeführt worden. Es war eine weihevolle Spanne Zeit, in der man hier lebte. Der Genius des Schönen zog an uns vorüber. Die Herren Kapellmeister Starke und Munter waren vorzüglich als Interpreten der Klavierparte, und das Orchester begleitete freigehend (ohne Dirigenten) mustergültig. Den gesanglichen Teil bestritt an diesem dritten Abend Frl. Rosa Hjorth, die neuverpflichtete Koloratursängerin. Stimme und Technik sind schön; die Auffassung ist gut musikalisch; im speziellen Koloraturfache zeigte sich Frl. Hjorth mit einer Arie aus der „Entführung" als eine ihrer Aufgabe gewachsene Sängerin, deren Auftreten für ihre ferneren Leistungen zu interessieren vermochte. Im vierten und letzten Sinfoniekonzert bekommen wir die fünfte Sinfonie (Emoll, op. 64) von Tschaikowski, das Klavierkonzert Nr. 2 in Adur von Liszt, gespielt von einem hiesigen Pianisten; fünf Wolf-Lieder, gesungen vom neuverpflichteten Tenor, Herrn Wilhelm Jung, und die sinfonische Dichtung: Vltava (Moldau) von Smetana. Gewiss eine Fülle des Interessanten, das den Wert der Freiburger Sinfoniekonzerte erhöht und das Interesse der Musikfreunde an diesen Veranstaltungen dauernd befestigt.

Victor Emanuel von Mussa

Halle a. S. Über die Konzertsaison sind noch einige bemerkenswerte Nachrichten bekannt zu geben. Das Wille-Quartett schloss mit einem herrlichen Programm (Mendelssohn, Arensky, Brahms) sein 30. Konzertjahr in Halle ab. Am längsten gehören der Vereinigung B. Unkenstein (Bratsche) und Prof. G. Wille (Cello) an, die man auch als die festesten künstlerischen Stützen anzusehen hat. Eugen d'Albert kam in doppelter Eigenschaft, als Komponist und Pianist. Der letztere trug den Sieg davon. Als geistig-musikalische Persönlichkeit steht er unter den heutigen Pianisten immer noch auf einsamer Höhe. Prof. Winderstein brachte seinen Konzertzyklus mit Bruckners „Romantischer Sinfonie" und Bleyles neuer, glänzend instrumentierter „Siegesouvertüre" grossartig zum Abschluss. Der Stadtsingchor (Leitung: Chordir. Karl Klanert) veranstaltete trationsgemäss ein Passionskonzert und fand namentlich mit neueren wertvollen Chören von Gulbins (Es ist vollbracht, O Traurigkeit), Zenoni (Tenebrae factae sunt), Thiel, Draeseke (O bone Jesu) ungeteilte Anerkennung seiner Leistungen. Der Domchor (Leitung: Hans Schmidt) brachte den fast vergessenen L. Meinardus zu Ehren, indem er dessen Oratorium „Emmaus" in durchaus tüchtiger Weise aufführte. Ein Konzert des Sängerbunds an der Saale (Leitung: Kgl. Musikdir. W. Wurfschmidt) zum Besten der Jubiläumsnationalspende hatte ebenso künstlerischen wie finanziellen Erfolg. Es wirkten dabei Kammersänger Strathmann, Otto Lessmann (Begleitung) und das Stadttheater-Orchester mit. U. a. kamen Kremsers „Altniederl. Volkslieder" und Lessmanns neue wertvolle Liedkomposition „Neujahr 1913" zu Gehör. Die Robert Franz-Singakademie (Leitung: Kgl. Musikdir. Ralwes) wartete mit einer ausgezeichneten Aufführung von Haydns „Schöpfung" auf. Von den Solisten bot Elisabeth Ohlhoff die beste Leistung. Die Akademische Sängerschaft „Fridericiana", die ihrem alten Ruhm unter Leitung von Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes neuen hinzufügt, trug in ihrem Sommerkonzert in schöner Weise dem 100jährigen Gedenken der Erhebung des deutschen Volkes Rechnung. Auf dem Programm standen u. a. Kremsers „Altniederländische Volkslieder", Webers bekannte Freiheitschöre und das „Litauische Soldatenlied" von Franz Notz, das hier erstmalig erklang und viel Anerkennung fand. Solistisch wirkte der Sondershäuser Kammersänger Prof. Albert Fischer, ein intelligenter, stimmlich bestens beschlagener Vortragskünstler, mit.

Paul Klanert

Karlsbad Die heurige Karlsbader musikalische Sommersaison hat ihren Kulminationspunkt überschritten und ein zurückschauender Blick zeigt, dass in der diesmaligen Konzertperiode der wöchentlich dreimal stattfindenden Sinfoniekonzerte zumeist mit dem alten, bewährten Repertoirbestande das Auskommen gesucht und gefunden wurde. Zur Uraufführung kam lediglich die Emoll-Fantasie für Orchester von Joachim Albrecht Prinz von Preussen, über welches Werk wir bereits in Nr. 30/31 berichteten. Der jugendliche Erich Wolfgang Korngold brachte heuer keine Novität mit; es kamen seine hier früher schon gespielten Orchesterwerke zur Wiederholung. Das Ansetzen der Korngoldschen Arbeiten auf die Vortragsordnung der Sinfoniekonzerte beschwor einen Federkrieg in den Karlsbader Lokalzeitungen herauf und dies deshalb, weil ein Stadtverordneter des Karlsbader Kollegiums in öffentlicher Sitzung gegen das Einreihen dieser Kompositionen neben Brahms und Bruckner Einspruch erhob und den Bürgermeister ersuchte, dahin zu wirken, dass die städt. Kurkapelle eine andere Norm treffen möge. Ich weiss nicht, in welcher Art der Bürgermeister seine Weisungen gab und ob diese pro oder contra Korngold ausfielen, aber eines ist sicher, dass die Stadtväter in musikalischen Dingen wichtigere Sachen zur Diskussion bringen sollten, anstelle dieser ganz überflüssigen Angelegenheit, denn solange die Sinfoniekonzertprogramme nicht eine Einheitlichkeit in der Programmwahl aufweisen, solange werden sich in Karlsbad fremde, auf dem Gebiete der Komposition ehrlich betätigende Badegäste nicht mit ihren Arbeiten in ein populäres Konzert drängen lassen, da es im Badeorte Sitte ist, anwesende Fremde mit ausgesuchtester Höflichkeit anzufassen.

Als örtliche Erstaufführung kam eine sehr nett gearbeitete „Kleine Suite" von Wendelin Knauschner zu Gehör. Weit weniger Anklang fanden die sinfonischen Variationen für Violoncello mit Orchester von L. Boëllmann.

In eigenen Konzerten spielte der Geiger Burmester bei vollbesetztem Hause, dann der erst 10 Jahre alte Violinist Pepa Barton, welcher ein frappierendes Können bewies, die Pianistin Prziborski, welche mit viel Erfolg spielte, dann ein ebenfalls noch junger Pianist, Max Merson, der überaus erfolgreich ein Konzert absolvierte. Ganz besonders hervorzuheben wäre das Auftreten des Pianistenehepaares Mark Günzburg und Frau Günzburg-Örtel. Das Ehepaar Günzburg spielte auf zwei Klavieren in vollendet künstlerischer Art und fand starken Beifall. Unter den vielen „Aufsitzern", welche die Konzertsaison in Karlsbad bringt, ragte das Konzert der russischen „Konzertsängerin" Christmann ganz besonders hervor. Hermann

Gura und Frau Gura-Hummel gaben zwei sehr gut besuchte Konzerte mit Balladen-, Lieder- und Wagnerprogrammen. M. Kaufmann

Noten am Rande

Verdi als Lehrer des Selbstmordes. In den Erinnerungen an die Uraufführung von Verdis „Othello" (am 5. Februar 1887), die Verdis Biograph Monaldi im „Emporium" veröffentlicht, ist eine reizende Geschichte von Verdi als Lehrer des Selbstmordes enthalten. Tamagno war bis zur Uraufführung des Othello immer nur der stimmgewaltige Tenor gewesen, an diesem Abend aber lernte man auch seine grosse Schauspielkunst kennen, und das trat besonders in der Selbstmordszene zutage. Dies ging auf Verdi zurück. Bei den Proben hatte er sich immer die grösste Mühe gegeben, Tamagnos Spiel zu verbessern, und fast alles führte Tamagno auch zu Verdis Zufriedenheit aus, nur nicht den Selbstmord. Eines Tages verlor Verdi bei der Probe die Geduld: er machte Tamagno den Selbstmord vor, und die Mitspieler sahen mit Staunen, wie der 75jährige Verdi nach dem Selbstmorde röchelnd die drei Stufen hinunterrollte, die zum Bette Desdemonas führten. Verdi starb so natürlich, dass alle Anwesenden glaubten, er sei einem plötzlichen Herzschlage erlegen!

Der unmusikalische Verdi. Im Jahre 1862 richtete Verdi an einen Journalisten, der an seiner Oper „La Forza del destino" einiges auszusetzen gehabt hatte, einen Brief, in welchem er über sich selbst höchst merkwürdige „Enthüllungen" machte. „Wenn Sie", so heisst es in diesem Schreiben, das jetzt in der „Gazetta di Parma" zum ersten Mal veröffentlicht wird, „unter all dem Lob mir hier und da auch einen Tadel anschreiben zu müssen glaubten, so waren Sie durchaus im Recht und taten gut daran, so zu verfahren. Im übrigen pflege ich mich, wie Sie wissen, auch über direkt feindliche Artikel nicht zu beklagen, ebensowenig wie ich (womit ich vielleicht unrecht tue) für wohlwollende Arbeit zu danken pflege. Ich liebe meine Unabhängigkeit in allem und achte sie in vollem Masse auch bei anderen. Da Sie unbedingt einen Artikel über meine Oper schreiben mussten, war es ganz gut, dass Sie weder durch einen Händedruck noch durch einen abgestatteten oder erwiderten Besuch beeinflusst wurden." Verdi behauptet dann, dass er „in musikalischen Dingen durchaus unwissend sei," und fährt also fort: „Glauben Sie nicht, dass ich das sage, um einen Witz zu machen. Nein: es ist die reine Wahrheit. Ich habe fast kein Notenstück in meinem Hause und bin fast nie zu einem Verleger gegangen, um mir neue Erscheinungen auf musikalischem Gebiet anzuschauen. Über Theaterdinge weiss ich nur dadurch Bescheid, dass ich sie mir im Theater anhöre, nie dadurch, dass ich sie studiere: gefallen sie mir, so höre ich sie mir von der ersten bis zur letzten Note an; machen sie auf mich aber keinen Eindruck, so gehe ich fort, ohne je wieder das Bedürfnis zu fühlen, sie anzuhören. Ich muss also noch einmal sagen, dass ich unter allen vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Komponisten der ungebildetste bin. Nur müssen wir uns recht verstehen: ich meine musikalische „Bildung", nicht musikalisches „Wissen". Ich würde lügen, wenn ich sagte, dass ich in meiner Jugend nicht lange und ernste musikalische Studien getrieben habe. Und darum habe ich auch eine reichlich sichere Hand beim Modulieren und beim Verteilen der Rollen; ich erziele immer mit ziemlicher Sicherheit das, was ich im Sinne habe, und wenn ich einmal etwas Unregelmässiges oder Regenwidriges schreibe, so geschieht es, weil die enge strenge Regel mir nicht die erstrebte Wirkung zu geben scheint, und weil ich alle Regeln, die jetzt im Schwange sind, nicht einmal für gut halte."

Rossinis Mutter. Wie Rossini seine Mutter sah und wie er sie selbst schilderte, berichtet jetzt Edmondo Michotte, der die Äusserungen aus des Meisters Munde hat, in der Zeitschrift für Bücherfreunde. „Meine Mutter", so erzählt Rossini, „hiess Anna Guidarini und war die einzige Tochter eines Bäckers in Pesaro. Sie galt für eine der schönsten Frauen der Romagna, und ich schwöre euch, dass sie diesen Ruf nicht mit Unrecht genoss. Sie war von einer vollkommenen Schönheit, die an die reinsten Gestalten Raffaelscher Madonnen erinnerte, und dieser würde sie als Modell nicht verschmäht haben, hätte sie zu seiner Zeit gelebt. Ich war instinktiv, schon von der frühesten Jugend an, sehr empfänglich für die Reize einer schönen weiblichen Gestalt; aber die meiner Mutter wurde ich nie müde anzuschauen, wie versunken in eine Art von Zauber. Besonders Sonntags, wenn sie die Arbeitskleider abgelegt hatte — es ging etwas dürftig zu in unserem Hause — und ihr schönstes Kleid anlegte, um in die Messe zu gehen, fühlte ich mich stolz, an ihrer Seite trippeln zu dürfen. Meine Mutter erschien mir wie ein übernatürliches Wesen. Könnt ihr glauben, dass ich oft in der Woche die Tage zählte, die mich noch von dem ersehnten Sonntag trennten? Gross, gut gewachsen, von frischer, doch ein klein wenig bleicher Farbe, mit prachtvollem, langem, schwarzem Haar und ihren schönen weissen Zähnen, hatte sie in ihren Zügen einen Ausdruck von wirklicher Engelsmilde. Wenn sie die Augen auftat, hatte der Blick etwas von Raffaels Sixtinischer Madonna: es war eine Pracht. Die Augenlider waren sehr breit und neigten sich im normalen Zustand leicht über die Pupille; das gab dem Blick ein undeutbares Gepräge, etwas von orientalischer Weichheit. Sie war sehr heiteren Gemütes, immer lächelnd, und von gutem Humor. Sie kannte keine Note Musik, hatte aber ein erstaunliches Gedächtnis für alle Volkslieder der Romagna. Sie sang immer, auch wenn sie ihre Hausarbeiten verichtete. Meine Mutter war das, was wir im Italienischen orrecchiante nennen (einer, der alles nach dem Gehör singt oder spielt). Sie erinnerte sich mit Leichtigkeit an alles, was sie hatte singen hören, so dass sie, als sie später in eine der Wandertruppen eingetreten war, die an den kleinen Provinztheatern spielten, ohne Mühe die Rollen lernte, die ihr zufielen. Ihre Stimme hatte natürlichen Ausdruck, war schön, voll und angenehm, so dass sie, unterstützt von ihrer stattlichen Figur, auf der Bühne nicht ohne Wirkung blieb."

Kreuz und Quer

Berlin. Friedrich Gernsheim hat ein neues Violin-Konzert (F dur) geschrieben, dessen Erstaufführung durch Henri Marteau in Hamburg (Philharm. Konzert) unter Leitung des Komponisten stattfinden wird. Ausserdem wird der Künstler das Konzert in Berlin (Philh. Konzert unter Nikisch) Leipzig (Philh. Konzert unter Winderstein) sowie in einer Reihe anderer Städte zur Aufführung bringen. Das Konzert erscheint im Verlage von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig.

— Der „Central-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine" (Vorsitzender Adolf Göttmann) veranstaltet in Berlin am 19., 20. und 21. September seine 10. Delegiertenversammlung im Abgeordnetenhause. Der Verband, dem 12 Tonkünstler- und Musiklehrervereine Deutschlands angegliedert sind, behandelt in seiner diesjährigen Tagesordnung eine Anzahl wichtiger Berufs- und Standesinteressenfragen, welche die Aufmerksamkeit aller schaffenden und ausübenden Tonkünstler und Tonkünstlerinnen, sowie aller Musiklehrer und Musiklehrerinnen verdient. Ausser einigen, auf die innere Organisation des Verbandes bezugnehmenden Anträge, werden die Herren Sanitätsrat Dr. Pick über „Die Berufskrankheiten im Tonkünstlerstande", Rechtsanwalt Dr. Osterrieth über „Das Stellenvermittlergesetz und seine Folgerungen für die Konzertagenten und die ausübenden Künstler", Rich. J. Eichberg über „Die Reichsversicherung für Angestellte und seine Mißstände für den Musiklehrerstand", Carl Robert Blum über „Das dritte Tongeschlecht", Rechtsanwalt Kempner über „Die Einrichtung des Rechtsschutzbüros", Hofrat Dr. Roesch über „aktuelle urheberrechtliche Fragen" sprechen.

— In der Königl. Hochschule für Musik in Berlin ist neu organisiert die Opernschule, in der die Studierenden ausser dem nötigen Unterricht in den einschlagenden Fächern Gelegenheit erhalten, wöchentlich zweimal mit Orchester und auf der Bühne zu singen. Neu eingerichtet sind die Kurse für Bearbeitung älterer Musik (Prof. Dr. Seiffert), für Cembalo (Frau Landowska) und für die Dalcroze-Methode (Fräulein Reuschel, Herr Fischer).

— Nach mehrfachen Besprechungen, die Geheimrat Hoffmann im Ministerium der öffentlichen Arbeiten gehabt hat, liegt nun der endgültige Entwurf für den Neubau des Opernhauses vor, wie er dem preussischen Abgeordne-

tenhaus im Januar 1914 zur Beratung und Beschlussfassung unterbreitet werden wird. Der Hoffmannsche Entwurf berücksichtigt in der Hauptsache das Ergebnis des letzten Wettbewerbs und weist gegenüber dem ursprünglichen Regierungsentwurf eine Reihe von Verbesserungen auf. So ist der fünfte Rang, wie er in dem Entwurf der Regierung vorgesehen war, und gegen dessen Anlegung aus Sicherheits- und feuerpolizeilichen Gründen Einspruch erhoben worden war, weggefallen. Das neue Opernhaus wird also nur vier Ränge enthalten, und es hat sich erwiesen, dass auch bei vier Rängen alle Plätze und Repräsentationsräume vorteilhaft untergebracht werden können. Eine weitere wesentliche Verbesserung bringt der Hoffmannsche Entwurf durch die Anlage der Garderoben und der Ausgänge, die den feuerpolizeilichen Vorschriften am besten entsprechen. Mit dem Bau, der auf etwa zehn Jahre berechnet ist, soll im nächsten Jahr begonnen werden.

— Richard Wagners „Parsifal" soll im Königl. Opernhause zu Berlin in den ersten Tagen des Januars aufgeführt werden.

Bremerhaven. Für die diesjährigen Philharmonischen Konzerte an der Unterweser in Bremerhaven bringt Kapellmeister Otto Albert folgende Neu- und Erstaufführungen: August Scharrer: Per aspera ad astra, Sinfonie D moll; Paul Scheinpflug: Lustspiel-Ouvertüre; Hans Schaub: Drei Intermezzi für kleines Orchester; M. Reger: Hillervariationen; Friedrich Gernsheim: Zu einem Drama. Tondichtung; Gustav Mahler: Lieder mit Orchester (Kammersänger Steiner-Wien); A. Bruckner: Romantische Sinfonie. Als Solistin erscheint im ersten Konzert die Kammersängerin Frieda Hempel. Der als Philharmonische Chor wirkende Musikverein Bremerhaven wird unter Musikdirektor Hartmanns Leitung Schumanns „Paradies und Peri" und Piernés „Kinderkreuzzug" aufführen.

Budapest. Unter den Bühnen, die Wagners „Parsifal" bereits am ersten Tage des Freiwerdens aufführen werden, befindet sich auch die königl. Oper zu Budapest. Die Aufführung soll ein besonderes festliches Gepräge erhalten. Die Proben beginnen schon Mitte Oktober unter Leitung des Intendanten Grafen Bánffy. Den Parsifal singt Herr Anthes, die Kundry Frau Klammer. Die Ausstattungskosten sind auf 50000 Kronen berechnet.

Dessau. Der Spielplan der Hofoper für die am 1. Oktober beginnende Saison 1913/14 enthält vorläufig die schon seit längerem angekündigte Erstaufführung des „Benvenuto Cellini" von Berlioz, des „Cid" von Cornelius und der „Barbarina" von O. Neitzel. In neuer Besetzung und Einstudierung soll „Orpheus" von Gluck, dessen 200. Geburtstag im Sommer nächsten Jahres bevorsteht, wieder erscheinen. Des 100. Geburtstages von Verdi wird mit einigen seiner Werke (Troubadour, Violetta) gedacht. Das Wagner-Repertoire soll durch eine Wiederaufnahme des „Rienzi" erweitert werden. Von den übrigen vorgesehenen Neueinstudierungen seien noch genannt Kreutzers „Nachtlager", Lortzings „Wildschütz" und „Undine", Saint-Saëns' „Samson und Dalila", d'Alberts „Tiefland".

Frankfurt a. M. Die Intendanz der Frankfurter Oper hat eine neue Oper von Otto Taubmann „Porzia" zur Uraufführung für die nächste Spielzeit angenommen. Dem Text der Oper liegt Shakespeares „Kaufmann von Venedig" zugrunde.

— Die Uraufführung von Sekles' Tanzspiel „Der Zwerg und die Infantin" findet im Opernhaus zu Frankfurt a. M. am 28. September statt.

Genf. Am 30. September tritt Robert Pollak eine bis zum Dezember dauernde Konzertreise durch Canada an, die ihn durch alle grösseren Städte dieses Landes führen wird.

Karlsbad. Der Ehren- und Arbeitsausschuss des Komitees zur Errichtung eines Beethovendenkmales in Karlsbad hat den Beschluss gefasst das vom Bildhauer Hugo Uher eingereichte Modell Nr. 3 zur Ausführung zu bringen. In den Ternovorschlag waren Modelle von Uher, Wilfert und Mayerl gebracht worden. Der Uhersche Beethoven erscheint in sich gekehrt durch Wind und Wetter stürmend und in Gedanken versunken dargestellt. Der eigentlichen Figur Beethoven ist eine breite Terrasse vorgelagert, zu welcher 9 Stufen führen. Die Uhersche Arbeit zeugt von tiefer Auffassung.

Kassel. Die Oper bereitet die Aufführung von Richard Wagners „Parsifal", ferner die deutsche Uraufführung des lyrischen Dramas in zwei Akten „Der Cobzar" von Helene Vacaresco und Paul Milliet, Musik von Gabrielle Ferrari vor. Die Übersetzung hat Otto Neitzel besorgt. Mit dem „Cobzar" wird das einaktige Musik-Lustspiel von Eugen d'Albert „Die Abreise" wieder auf der Bühne erscheinen. Ausserdem wird zum ersten Male die französische Oper „Manon" von Massenet zur Aufführung kommen. Zur Zweihundertjahrfeier von Glucks Geburtstag wird das bedeutendste Werk dieses Begründers der deutschen Oper, „Iphigenie auf Tauris", neu einstudiert werden.

Kattowitz. Bei der am 22. und 23. November im hiesigen Stadttheater stattfindenden Richard Strauss-Feier dirigiert der Komponist selbst das verstärkte Blüthner-Orchester aus Berlin. Als Solisten wurden die Kgl. Kammersängerin Fräulein Lola Artôt de Padilla und der Violinvirtuose Alfred Wittenberg gewonnen. Den Klavierpart übernimmt der Veranstalter, Musikdirektor Otto Wynen-Kattowitz.

Kopenhagen. August Ennas neue Oper „Gloria Arsena" soll im Königl. Theater zu Kopenhagen die Uraufführung erleben; für die deutsche Erstaufführung in diesem Winter hat Direktor Alving in Kiel die Oper erworben. Der Text der Oper ist des Komponisten eigene Bearbeitung einer Dumasschen Novelle; er ist von Olaf Hansen in Verse gesetzt worden. Frau Klara Wechselmann, die in Kopenhagen ansässige Dichterin und Übersetzerin skandinavischer und finnischer Lyrik, hat den Text ins Deutsche übertragen. Die Oper spielt zur Zeit der französischen Revolution.

London. Ein neues Opernhaus soll London erhalten. Trotz dem verunglückten Hammersteinschen Versuch, mit dem London Opera House dort eine Volksoper zu schaffen, hat sich unter Führung des bekannten Theaterdirektors Beecham eine neue Gesellschaft gebildet, die mit 5 Millionen Mark eine Riesenoper mit 4000 Sitzen errichten will. Die Preise der Plätze sollen in wohltuendem Gegensatz zu den fast unerschwinglichen Sätzen der Convent Garden Oper stehen.

— Edward Elgar hat eine sinfonische Studie für Orchester in C moll mit zwei Zwischenspielen in A moll, „Falstaff" genannt, komponiert, deren Uraufführung bei dem Musikfest in Leeds stattfinden soll.

Mailand. Das Programm des Scalatheaters enthält ausser einem vollständigen Verdi-Zyklus und dem von Prof. Fuchs-München inszenierten „Parsifal" verschiedene Neuheiten, darunter die neue Oper „Der Abgrund" von Silvio Benci, „Der Schatten Don Juans" von Ettore Moschins und Franco Alfano.

Metz. Unsere Oper verspricht für die kommende Spielzeit, der achten unter der Direktion Otto Brucks, ein abwechslungsreiches und nach künstlerischen Gesichtspunkten interessantes Programm. Als Eröffnungsvorstellung am 28. Sept. ist „Tannhäuser" unter Regie Otto Brucks und musikalischer Leitung von Kapellmeister R. L'Arronge angesetzt. Ausser der Neuheit: „Der Schmuck der Madonna" von Wolf-Ferrari sind in den Spielplan neu aufgenommen: „Salome" von R. Strauss, Webers „Oberon" in der Bearbeitung von Franz Wüllner, ferner Mozarts „Don Juan" und „Cosi fan tutte", Puccinis „Bohème" und sämtliche Werke R. Wagners. Verdis 100. Geburtstag wird am 9. Oktober mit einer Neueinstudierung seines „Othello" gefeiert.

M.-Gladbach. In den fünf Cäciliakonzerten dieses Winters werden folgende Chorwerke aufgeführt: Ruth von Georg Schumann (neu), Judas Maccabäus von Händel in der Chrysanderschen Bearbeitung, Requiem von Verdi, Ave verum von Mozart, Festpsalm von Hugo Kaun (neu). Solisten sind: May und Beatrice Harrison aus London (Violine und Cello), Kammersängerin Anna Kämpfert aus Frankfurt, Mintje Lauprecht van Lammen aus Frankfurt, Elfriede Goette aus Berlin (Sopran), Kammersängerin Ilona Durigo aus Budapest, P. de Haan-Manifarges aus Rotterdam, Magda Armbrust aus Wiesbaden (Alt), Kammersänger Felix Senius aus Berlin, Kammersänger Dr. Roemer aus München (Tenor), Thomas Denys aus Berlin, Kammersänger von Raatz-Brockmann aus Berlin, Hermann Weissenborn

aus Berlin (Bass), Artur Schnabel aus Berlin (Klavier). An Instrumentalwerken gelangen u. a. zur Aufführung: Brahms: Doppelkonzert für Violine und Cello, Strauss: Festliches Präludium. Die sechs Sinfoniekonzerte sehen vor: einen Richard Wagner-Abend (Solistin: Sofie Wolf von der Kölner Oper), einen Klassischen Abend (Solist: Walter Schulze-Prisca aus Würzburg, Violine), einen Romantischen Abend (Tini Debüser aus Düsseldorf, Gesang), einen Modernen Abend (Solisten: Frau Burchard-Richter aus Berlin, Alt, und Max Anton aus Rheydt, Klavier), einen Brahms-Bruckner Abend (Solistin: Frau Therese Pott aus Köln, Klavier), ein geistliches Orgelkonzert am Buss- und Bettag (Solisten: Rosy Hahn aus Frankfurt, Gesang; Gustav Thalau aus Köln, Cello, und Hans Gelbke, Orgel). Im ersten Kammermusikabend werden Prof. Willy Hess und Prof. Georg Schumann Sonaten vortragen. Für den zweiten ist das Streichquartett Busch-Grümmer aus Wien gewonnen.

Bad Nauheim. Kapellmeister Ferdinand Neisser hat von der Konzertdirektion „Harmonie" das Angebot erhalten, im kommenden Winter einige Konzerte in Ungarn zu dirigieren.

Sondershausen. Ewald Ohl, ein Schüler von Prof. Corbach, wurde als Konzertmeister an die fürstl. Hofkapelle in Rudolstadt berufen.

Strassburg. Hans Pfitzner komponiert jetzt eine dreiaktige Oper, deren Text er selbst gedichtet hat. Den Inhalt bildet das Leben Palestrinas, dessen Name auch voraussichtlich als Titel der Oper gewählt werden dürfte. Das Werk erscheint im Verlag von Adolph Fürstner in Berlin und Paris, der es zuerst in Paris veröffentlichen wird, um für die Oper die 50jährige Schutzfrist in den Ländern, die diesen erweiterten Urheberrechtsschutz eingeführt haben, zu erreichen.

Weimar. Die diesjährige Spielzeit der Hofoper wird am 21. September eröffnet mit einer Neueinstudierung von Mozarts „Zauberflöte", die bei dieser Gelegenheit eine neue dekorative und kostümliche Ausstattung erfährt. An Neuheiten sind vorerst in der Oper vorgesehen: Richard Wagners „Parsifal", Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", Verdis „Maskenball" (anlässlich des 100. Geburtstages des Autors) und Blodeks komische Oper „Im Brunnen". Die Grossherzogliche Hofkapelle wird acht Orchesterkonzerte veranstalten. Vier werden die neun Sinfonien von Beethoben bringen. Als Uraufführungen sind vorgesehen: Brand, eine sinfonische Dichtung für grosses Orchester (nach Ibsen) von Karl Pottgiesser und eine Rubens-Ouvertüre von Philipp Rüfer. Neben Werken von Brahms, Bruckner, Liszt, Schubert, Schumann, Tschaikowsky und Wolf werden als örtliche Neuheiten Kompositionen von Händel, Sinigaglia, v. Baussnern, Stephan und Strauss (Festliches Präludium) aufgeführt. Bedeutende Solisten werden in den Konzerten der Hofkapelle mitwirken. Die Konzerte beginnen am 13. Oktober mit Beethoven.

Wernigerode. Für den Konzertverein hat Musikdirektor Ehrhardt folgende Kräfte in Aussicht genommen: Frl. Bostroem (Alt) und Pianist Fischer-Berlin, Kammersänger W. Kirchhoff-Berlin, das Künstlerehepaar Petschnikoff, das Brüsseler Streichquartett und zweimal das Winderstein-Orchester-Leipzig.

Wiesbaden. Hofopernsänger Ernst Heinz Raven, bekannt durch seine stimmphysiologischen Forschungen und Arbeiten, hat, veranlasst durch die Erfolge, welche seine Tätigkeit als Gesangspädagoge zeitigte, hier eine Gesangs- und Schauspielschule begründet.

Neue Lieder

Rücklos, Heinrich. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavier: 1. Juli. 2. Ström leise. 3. Herbst. 4. Nach einem Regen. 5. Schlafliedchen. 6. In der Nacht. Raabe & Plothow, Berlin.

Puscher, Paul, op. 10. Drei Lieder mit Pianofortebegleitung: 1. Der Frühling wird wach. 2. Ruhe am See. 3. Nach dem ersten Kuß. E. Hoffmann, Dresden.

Renner, Max. Trauungsgesang. P. Pabst, Leipzig.

Lange, S. de, op. 94. Drei Lieder: 1. Herbstgefühl. 2. Komm jetzt. 3. Bald.

Lange, S. de, op. 95. Vier Duette: 1. Die Weihe der Nacht. 2. Erwartung. 3. Im Torweg. 4. Zwiegespräch.

— op. 96. „Harmonie" (J. G. von Herder) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Sulze & Galler, Stuttgart.

Endlich! Diesen Seufzer hör ich stöhnen, nachdem 158 zur Beurteilung vorliegende Lieder durchgesehen sind. Nun zur Revue! Etliche dreißig Lieder, die erste Gruppe meiner Einteilung, lasse ich bei der Besprechung unberücksichtigt, weil diese aus künstlerischen Rücksichten lieber ungedruckt hätten bleiben sollen. Zur zweiten Gruppe gehören die hier namhaft aufgeführten Gesänge. Die von Heinrich Rücklos sind meist einfach, stimmungsvoll und nett ausgefallen; auch Paul Puscher hat den Beweis erbracht, daß er gut volkstümliche Lieder mit einfacher Begleitung und ohne besonders wählerischen harmonischen Satz schreiben kann. Max Renner schuf zu der Flemingschen Dichtung „Ein getreues Herze" eine choralmäßige Weise mit entsprechend schlichter Begleitung, die zu Trauungsfeierlichkeiten ihren Zweck gut erfüllen wird. Der Komponist sollte aber seinen Dichter für so wert halten, daß er dessen Namen nennt. S. de Lange, der in seinen besten Jahren hochgeschätzte Orgelvirtuos und Orgelkomponist, hat mit vorliegenden Liedern versöhnenden Abschied vom Leben und von der Kunst genommen. Wenn auch ein Greis nicht mehr komponieren sollte, so wird man immerhin neben der Achtung vor dem Schwanengesange eines Bewährten die geistige und musikalische Ausdrucksfähigkeit dieser Gesänge mit Rührung begrüßen.

Jacobsen, Hans, op. 11. Drei Lieder: 1. Wehmut. 2. Erstes Grün. 3. Der Seelenkranke. Albert Stahl, Berlin.

Prehl, Paul, op. 15. Wanderlied. Op. 16. „Sechse, sieben oder acht". Heiteres Lied. Op. 18. Zwei Wiegenlieder. Op. 19. Warnung. Schwäbisches Lied. P. Pabst, Leipzig.

Liapunow, Sergius, op. 39. Romanzen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung: 1. Der Morgen. 2. Die Flut. 3. Das Geheimnis. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Göhler, G. Frühlingsnähe. Glück. Nachtgefühl. C. A. Klemm, Leipzig.

Sinding, Chr., op. 107. Balladen und Lieder: 1. Gotentreue. 2. Heinrich von Toggenburg. 3. Mahnung. 4. O verzweifle nicht am Glücke. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Gesänge dieser dritten Gruppe streben nach idealen Höhen. Die drei Lieder von Hans Jacobsen zeugen von ernstem Studium und guter Gestaltungskraft des Komponisten, der blühende Melodik und interessante Harmonik zu feinen musikalischen Bildern zu verarbeiten weiß.

Die neuen Kompositionen von Paul Prehl sind gut und volkstümlich empfunden. Der Komponist wird aber gut tun, sich strengere Selbstkritik aufzuerlegen; der mißlungene Schluß von op. 18. No. 1. hätte vermieden werden müssen. Auch scheint die Durchsicht des Korrekturbogens von op. 18. No. 2 ziemlich flüchtig gewesen zu sein. Die A dur-Vorzeichnung in diesem Liede ist falsch; das erste Teilsätzchen steht in E dur. In den meisten Takten ist das Kreuz von dis nachgetragen, in vier Takten fehlt es. Im Schlußsätzchen dagegen ist in jedem einzelnen Takte dis durch besonderes Kreuz markiert, obwohl dort durch die E dur-Vorzeichnung dies überflüssig wäre. Der Dichter dieses Liedes ist nicht Rückert, sondern M. Claudius. Wenn auch eine feinere Wahl in der Harmonik hier und da den gefälligen Weisen nur zum Vorteil gereichen würde, muß doch anerkannt werden, daß dem Komponisten in seinem Streben nach angenehmer und leicht verständlicher Tonsprache manch schwungvoller Wurf gelang.

Die drei Romanzen des Sergius Liapunow sind auch für deutsche Ohren erfreuliche musikalische Gaben aus der östlichen Heimat des russischen Tondichters. Das lieblich-zarte „Der Morgen", die tief angelegte „Flut" sowie das mehr raffiniert als warmblütig, exotisch klingende „Geheimnis", sie wollen nur von ersten Interpreten unter Assistenz technisch wie musikalisch hervorragender Pianisten bemeistert sein.

Die kurzen Liedsätze von G. Göhler erscheinen auch da trefflich in ihrer charakteristischen Tonfärbung, wo einzelne Herbheiten nicht nur dem genießenwollenden, sondern auch dem reflektierend folgenden Hörer zunächst befremdlich klingen.

Die vier Balladen und Lieder von Christian Sinding sind echte Musenkinder des nordischen Meisters. Obwohl „Gotentreue" z. B. von Meyer-Olbersleben äußerlich wirkungsvoller als hier komponiert wurde, so ist doch vorliegende Komposition auf denselben Text in ihrer eigenartigen Größe und ihrem erhabenen Stile ein ebenbürtiges Meisterstück. „Heinrich von Toggenburg" verlangt seiner charakteristischen Anlage entsprechend äußerst charakterisierenden Vortrag. „Mahnung" ist ein spezifisches

Beispiel für Sindings Schreibweise. Wie ein von akademischer Freiheit umgebener, mit einem reichen musikalischen Wechsel ausgestatteter Korpsstudent produziert Sinding seine tiefsten Ergüsse in demselben Atem, mit dem er Anklänge an lieblich-süße Chansons durchklingen läßt, beides mit der überzeugenden Miene reinster Herzenssache. „O verzweifle nicht am Glücke" schließt die Sammlung kraftvoll und männlich ab.

Buchal, Hermann. Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte: 1. Verwehter Klang. 2. Wie ich sterben möchte. 3. Ruf des Schicksals. 4. Schwerer Traum. 5. Der Dichter. 6. An die Nacht. 7. Gebet. Ries & Erler, Berlin.

Jürgens, Fritz. 45 Lieder nach Gedichten von Gustav Falke. — 36 Lieder nach Gedichten von Martin Greif. B. Schott's Söhne, Mainz.

Buchal und Jürgens sind zwei Neuerer, zwei Künstlerpersönlichkeiten, die bewußt und mit Konsequenz Eigenes sagen. Die Lieder von Buchal nach meist tief tragischen Gedichten atmen fast weltschmerzliches Empfinden. Die starke, eigenartige Ausdrucksweise des Komponisten geht vorerst noch, wie mir scheint, einseitig auf die Suche nach eigentümlichem Akkordklang und findet da allerdings Stellen von berückendem Glanze. Dagegen zeigt „Verwehter Klang" ungewöhnliche, fast gewaltsame musikalische Logik und „Ruf des Schicksals" Bilder, die zu sehr grau in grau gemalt sind. Der Liederseele des begabten Komponisten entströmte bereits manch herrlicher Gesang, so z. B. „Wie ich sterben möchte", „Schwerer Traum", „An die Nacht". Zuletzt steht ein sehr wirkungsvolles „Gebet", nicht das eines reuigen, Vergebung und Frieden suchenden Sünders, sondern das eines von schmerzlichen Empfindungen gequälten Menschenherzens als dämonischer Anruf an den Unerschaffenen um — Kraft.

Das Talent Fritz Jürgens scheint gegenüber dem von Hermann Buchal in der Entfaltung voraus zu sein. Nicht nur am Reichtum der Produktion — zwei stattliche Bände von zusammen 81 Gesängen liegen vor — sondern auch nach der inneren Abgeklärtheit steht Jürgens von beiden an erster Stelle. Seine Lieder wollen nicht nach dem Muster alter klassischer Weisen bewertet sein; denn „nun sang er, wie er mußt; und wie er mußt, so konnt ers, das merkt ich ganz besonders". Jürgens schafft mit männlich-starkem, in jeder Beziehung modernen Empfinden. Seine Lieder sind auf der geistigen Grundlage von wunderbar-eigenartigen Gedichten innerlich meisterhaft abgerundet. Fast alle Saiten der menschlichen Gefühlsskala kommen hier zu charakteristischem Erklingen. Beckmesser findet zwar Ursache zum Ankreiden. Hu! Wie gellen die Dissonanzen in „O Gott, mein Gott!" Was härmen die Antizipationen, Wechsel- und Durchgangsnoten die arme „Seele" so ab? Und die merkwürdigen Schlüsse auf „f" in A dur („Malönchen"), auf „cis" in D dur („Späte Rosen"), auf „c" in Des dur („Morgengesang"), auf „des" in B dur! („Die einsame Wolke"). Hat man je ein solches Unikum von Akkord wie in „Hochsommernacht" gesehen! (Zusammenklang von: e, fis, gis, a, h, cis.) Wie kann man nur so unpraktisch schreiben und $^{17}/_{8}$ auf einen Atem in breiten Tempo zu singen verlangen! („Frühlingsankunft".) Nein, diese Sekundenschritte zwischen Melodie und Begleitung! („Die Schlummerkerze".) Mit Verlaub, mein Beckmesser, wie sagt der Sachs? „Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf, der eignen Spur vergessen, sucht davon erst die Regeln auf!" Ein reicher Schatz liegt hier verborgen: Welch gewaltige Steigerung von ruhiger Bewegung bis zur höchsten Ekstase ist in „Zwischen Tag und Abend" enthalten! Die Klangmittel im Klavierpart zu „Gesang der Muscheln" sind in ihrer Neuheit überraschend. In „Schön Anna und jung Detlef" ist ein Seelendrama von tiefer Rührung vortrefflich musikalisch ausgestattet. Da steht ein warm empfundenes „Märchen", apart und gewählt im harmonischen Satze, dabei einheitlich und höchst stimmungsvoll. „Aus dem Takt" ist ein Muster von innerer musikalischer Geschlossenheit und Form, ohne daß es sich in ein Schema von Taktzahlen zwängen läßt. Das Wiegenlied „Meinem Kinde" ist in seiner wunderbaren, schlichten Innigkeit ähnlichen Liedern von Mozart und Weber gleich zu achten. Im „Nachtwandler" mit seinem burschikos-drastischen Schwunge imponiert das Ausmalen des nächtlichen Spukes in der realistischen Ausdrucksweise ungemein. Der wiegende, weiche, verführerische Walzer „Auf dem Maskenball" wird bald mit verbreitet sein. Der Aufzählung dieser Einzelheiten aus den Falke-Liedern könnte eine ebensolche aus den Greif-Liedern folgen. Der Hauptwert der Schaffenskraft des Komponisten liegt in der Sicherheit, mit der er die jeweilige Psyche des Textes durch meist gut sangbare Melodien und reichen, blühenden Klaviersatz meisterlich dem Hörer nahe zu

bringen weiß. Wenn Jürgens komponiert, seien es jubelnde Frühlings- oder volkstümliche Kinderlieder, tiefernst-sinnige Weisen oder launenhaft-neckische Lieder, visionär-zarte Gebilde oder tragische, liebevoll-leidenschaftliche Gesänge, immer ist der Reiz der Ursprünglichkeit geweckt. Nun, ihr singenden Großen, hier ist Arbeit — würdige Arbeit!

E. Rödger

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Carisch & Jänichen, Mailand:

Agostini Mezio, Composizioni per Pianoforte. Ballata M. 1.75 — Impromptu M. 1.75 — IIa Mazurka en la bém (As dur) M. 1.50 — IIIa Mazurka en mi min (E moll) M. 1.75 — IVa Mazurka en ré (D dur) M. 1.75 — Notturno M. 1.50 — Scherzo M. 1.50 — Ire Valse en sol (G dur) M. 1.50 — IIe Valse en fa min (F moll) M. 1.75 — Valse-Caprice M. 1.75. Impressioni. 8 Pezzi No. 1. Berceuse (Wiegenlied) M. 1.—. No. 2. Crepuscolo (Dämmerung) M. 1.50. No. 3. Abbandono (Hingebung) — No. 4. Raccontando (Erzählung) M. 1.—. No. 5. Rimpianti (Herber Verlust) M. 1.—. No. 6. Semplicità (Schlichte Weise) M. —75. No. 7. Sognando (Im Traume) M. 1.—. No. 8. Mazurka insinuante M. 1 50.

Boghen, F., Aubade pour Violon et Piano. M. 1.60.

Rossi, M. Enrico, Il Repertorio dell' Organista. Raccolta di Trascrizioni e Riduzioni per Organo. No. 1. B. Galuppi, Adagio ed Allegro della Sonata per Cembalo n. M. 1.60. No. 2. J. Haydn „Ah, vieni o Flora" nelle Quattro Stagioni („Komm holder Lenz" a. d. Vier Jahreszeiten) n. M. 1.20. No. 3. F. Chopin, Marcia funebre n. M. 1.20. No. 4. Pe G. P. Martini, Siciliana n. M. 1.60. No. 5. Fr. Schubert, Momento musicale No. 2. n. M. 1.20. No. 6. Fr. Schubert, Momento musicale No. 4. n. M. 1.60. No. 7. Aria popolare del paese di Ath (Hainaut) n. M. —.80.

Brogi, R., Rêverie pour Violon et Piano M. 1.60.
— 3 Morceaux pour Piano: La Fileuse — Saltarello — Etude de Concert à M. 1.30.

Cesi, Napoleone, Morceaux pour Piano No. 1. A la Fontaine M. 1.75. No. 2. Capriccio M. 1.50. No. 3. Madrigale M. 1.30. No. 4. Pensée fugitive M. 1.30. No. 5. Romanza M. 1.30. No. 6. Valse lente M. 1.30.

Frontini, F. P., Air ancien pour Piano M. 1.30.
— Raccontino per Pianoforte M. 1.30.
— Mazurka douloureuse pour Piano M. 1.30.
— Impression musicale pour Piano M. —.75.
— Vox animae, Méditation pour Piano M. 1.30.

La Capra, V., Barcarole pour Violon et Piano M. 1.30.
— Notturno pour Violon et Piano M. 1.60.

Meis, V. de, Polka de Concert pour Violon et Piano. M. 1.75.

Il Pianista Italiano. Raccolta di Pezzi scelti per Pianoforte di Compositori Italiani Moderni. Vol. I° (bianco). Vol. II° (rosso). Vol. III° (verde) à n. M. 3.—.

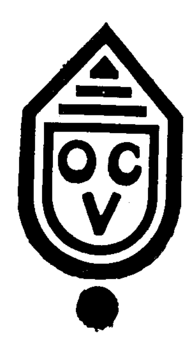
Polleri, G. B., Capriccietto pour Piano à 4 mains M. 1 30. Scherzo alla Mazurka pour Piano à 4 mains M. 1 50.

Robelt, Tito, Marcia funebre per Pianoforte M. 2.—.
— Petite Offrande. 3 Esquisses lyriques pour Piano n. M. 2.—.
— Triptyque. Musical. pour Piano seul n. M 2.50.
— Valse noble pour Piano seul M. 2.—.

Rossi, Roberto, Composizioni per Pianoforte. No. 1. Dolce Sopore (Süsser Träumen) M. 1.30. No. 2. Notturnino (Kleines Nocturne) M. 1.—. No. 3. Campane di Parqua (Osterglocken) M. 1.—. No. 4. Danza Alpina (Älpler Tanz) M. 1.50. No. 5. Piccola danza (Kleiner Tanz) M. 1.—. No. 6. Serenata M. 1.30. No. 7. Rivo dimonte (Bergbächlein) M. 1.30. No. 8. Triste presagio (Traurige Vorahnung) M. 1 30. No. 9. Pensando (Im Nachdenken) M. 1.30. No. 10. Valse lente M. 1.50. No. 11. Etude de Concert M. 1.75. No. 12. Tema con Variazioni M 1.75. No. 13. Studio Eroico M. 1.50
— 3 Morceaux pour Violon et Piano. No 1. Ninna Nanna (Berceuse) M. 1.30. No. 2. A lei vicino (Bei ihr) M. 1.75. No. 3. Canzone M. 1.30.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den **20.** September 1913, Nachm. $1/2$ Uhr:
Joh. Herm. Schein: O Domine. Jos. G. Rheinberger: Kyrie und Gloria aus der Esdur-Messe.

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Das Büro befindet sich ab 24. September Nürnberg, Adlerstrasse 21. Wir bitten beim Antritt des Winterengagements sofort die neue Adresse mitzuteilen, damit für pünktlich Überweisung der Zeitschrift Sorge getragen werden kann.

In der Zeit vom 29. September bis 28. Oktober ist der Vorsitzende auf Reisen; wir bitten während dieser Zeit von der Einsendung wichtiger Angelegenheiten abzusehen, da nur das Büropersonal anwesend ist.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

I. Kapellmeister und Oberregisseur der Oper

Schlusswort

Gegen unsere Ausführungen über dieses Thema (in Heft 28) wendet sich der Oberregisseur des Leipziger Stadttheaters, Dr. Ernst Lert, mit einer Erwiderung (in Heft 34/35), in der er diese von uns im Interesse des Kapellmeisters aufgeworfene Frage vom Standpunkt des Oberregisseurs aus betrachtet.

Dabei ist nun zunächst bemerkenswert, dass er einen der wichtigsten Punkte unserer Ausführungen vollauf bestätigt. Diese hatten nämlich zum Ausgangspunkt die Behauptung eines Regisseurs, der Kapellmeister sei der „Untergebene" des Regisseurs, eine Behauptung, der wir entschieden entgegentreten mussten; Herr Dr. Lert sagt nun selbst, dass Kapellmeister und Regisseur „koordiniert", also „gleichberechtigt" seien, und gibt damit zugleich die Richtigkeit unserer Auffassung in diesem Punkt zu. Unter dieser grundsätzlichen Voraussetzung ergibt sich die Notwendigkeit des Zusammenarbeitens beider Faktoren. Wenn es sich dabei um zwei gleichwertig gebildete und zueinander passende, um zwei sich verstehende und gleichsam sich ergänzende Persönlichkeiten handelt, wird dies Zusammenarbeiten, getragen von dem Gefühl gegenseitiger Achtung, keine allzu grossen Schwierigkeiten bieten; und wenn sich einmal solche einstellen, so können und müssen sie bei beiderseitigem guten Willen und gegenseitigem „sich Einfühlen" auch überwunden werden.

Leider sind an unseren Bühnen heutzutage aber die durch und durch musikalisch gebildeten Regisseure mindestens ebenso selten oder noch seltener als die mit feinem Blick und Verständnis für die Szene begabten Kapellmeister; verschwindend klein ist vollends erst die Zahl der Künstler, die vermöge einer ganz besonders glücklichen Veranlagung, wie z. B. Mahler, gleichzeitig „Kapellmeister und Regisseur" sein können. Deshalb werden in den allermeisten Fällen jetzt und noch auf geraume Zeit hinaus Kapellmeister und Regisseur getrennte Arbeitsgebiete bilden und damit auch Kompetenzstreitigkeiten nicht zu vermeiden sein. Denn so wichtig der Satz auch sein mag: „Was nicht in der Partitur ist, ist nicht in der Szene", so schliesst er deshalb doch eine verschiedenartige Auslegung dessen, „was in der Partitur ist", keineswegs aus. Hat der Kapellmeister einerseits die Pflicht herauszuholen, „was in der Partitur steht", so muss er andererseits auch das Recht haben zu entfernen, was in ideeller Hinsicht gegen den Geist der Partitur verstösst oder in praktischer Beziehung der Ausführung des musikalischen Teils der Partitur im Wege steht. Deshalb muss dem Kapellmeister ein Einspruchsrecht gegen Anordnungen des Regisseurs zugebilligt werden. Eine solche Kritik auf musikalischer Grundlage ist bisher wohl auch immer geübt worden und wird bei unseren heutigen Zuständen auch weiterhin geübt werden müssen. Denn die Oper ist und bleibt ein „**musik**dramatisches" Kunstwerk (nicht nur ein „dramatisches", wie Herr Dr. Lert schreibt); die Musik bildet unbedingt die Grundlage der Oper und nur an ihrer Hand und unter ihrer Führung spielt sich die dramatische Handlung ab. —

Noch ein Punkt sei kurz erwähnt: Herr Dr. Lert hält es für notwendig, dass der Kapellmeister schon in den Klavierproben den Sängern neben dem rein-musikalischen auch noch die wichtigsten dramatischen und szenischen Hinweise geben soll. Das sieht auf den ersten Blick gewiss ganz einleuchtend aus: aber wird nicht gar mancher Regisseur in einer solchen erweiterten Tätigkeit des Kapellmeisters einen unbefugten Eingriff in sein (des Regisseurs) Arbeitsgebiet sehen; und andererseits welcher Kapellmeister hätte es nicht schon oft genug erlebt, dass ausser-musikalische Anweisungen in den Klavierproben nicht viel Wert haben, dass selbst von am Klavier genau ausgearbeiteten und oft probierten musikalisch-dramatischen Einzelheiten auf den szenischen Proben infolge der hinzukommenden Elemente der Körperlichkeit der Sänger, der Räumlichkeit der Bühne usw. auch kaum noch eine Spur übrig geblieben ist? —

Solcher Fragen gibt es bei der Erörterung der Amts- und Machtbefugnisse der Kapellmeister und Regisseure genug und übergenug und doch, so wichtig sie auch sind, lassen sie sich doch keineswegs in knappen Formen ein für alle Mal gültig festlegen, sondern müssen jeweils von Fall zu Fall entschieden werden. Damit bilden sie freilich einen fortlaufenden Stoff zu Reibungen und Streitigkeiten zwischen den beiden leitenden Faktoren und auf keine andere Weise können sie eigentlich befriedigend gelöst werden als durch beiderseitiges Entgegenkommen, durch gegenseitiges Verstehen und sich Einfühlen und durch die gleiche Hochachtung und Liebe zu dem gemeinsam darzustellenden Kunstwerk.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 25. Sept.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 22. Sept. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 39

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 25. Sept. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Neue Musikliteratur

Von Dr. **Georg Kaiser** (Dresden)

Gewiss bleibt bis zu einem bestimmten Grade jedes „Schreiben über Musik" fragwürdig, und dennoch muss hin und wieder an dieser Stelle sogar ein „Schreiben über Geschriebenes über Musik" im Druck erscheinen, weil erstens die Zeitschrift es zu ihrer Pflicht macht, das aus irgend welchem Grunde bedeutsamere „Geschriebene über Musik" entsprechend zu würdigen und seine Existenz dem geneigten Leser anzuzeigen, weil zweitens der Leser seinerseits wünscht, hin und wieder über neue Erscheinungen von solchem Geschriebenen orientiert zu werden, weil drittens Verfasser und Verleger eines ansehnlichen „Schreibens über Musik" ihrerseits verlangen dürfen, dass zu ihren Leistungen öffentlich dokumentarisch Stellung genommen werde — und auch aus noch anderen Gründen mehr. Ich erspare mir, diese Gründe alle vorzutragen, denn das würde ein Kapitel für sich; soviel steht jedenfalls fest, dass das „Schreiben über Musik" zwar fragwürdig, aber wohl notwendig oder doch in der Natur gewisser Menschen begründet sein müsse. Wenn ich im Folgenden über mehrere Bände von „Schreiben über Musik" schreibe, so weiss ich also, dass mein Unternehmen fragwürdig bleiben muss, und ich möchte von vornherein die in der Natur der Sache liegende Fragwürdigkeit noch insofern bewusst erhöhen, als ich beabsichtige, an Stelle weitläufiger, kritisch-sezierender Untersuchungen lediglich Hinweise, Fingerzeige — kurz allgemeine Orientierungsmöglichkeit darzubieten.

* * *

Da möchte ich denn zuvörderst denjenigen Musikfreunden, die in einer guten, ich meine: glücklich gestimmten, ganz und gar unverärgerten Mussestunde einem feinen, geschmacksicheren und dabei männlich-geraden Kopfe die Gedankenführung anvertrauen wollen, das neueste Buch von **Paul Marsop** wärmstens empfehlen. Der so oft er auftritt als Kämpe erscheinende, wackere Rufer im Streite hat (selbstverständlich möchte man sagen) wieder „**Neue Kämpfe**" in stattlicher Buchform bei Georg Müller in München herausgegeben; es ist die zweite Reihe der bei Schuster und Löffler in Berlin vor zehn Jahren begonnenen, inzwischen durch Kampfschriften anderer Art unterbrochenen „Studienblätter eines Musikers". Wie ihn der Freund kennt, so lebt Marsop in diesen Blättern — und auch wie ihn der Feind schätzt. Beide, Freund wie Feind, werden das Buch nicht ohne Gewinn beiseite legen; der eine wird hier soviele positive Gedanken, in eigenartig reizvoller Form ausgesprochen, vorfinden und der andere die besondere Freude erleben, öfters als er wohl gehofft, zu Widerspruch und heftiger Ablehnung aufgereizt zu werden. Die ganz persönlichen und von einer ganzen Persönlichkeit vorgetragenen Ansichten sind es gerade, die das Buch zur fesselnden Lektüre machen; aus jeder Zeile fast spürt man den energischen, wenn man so sagen darf: kunstreinen Willen des Autors heraus, der diesmal, um dem auf anderen Kunstgebieten namentlich ausgebildeten formalen Fortschritt Rechnung zu tragen, eine impressionistisch-psychologische Technik in seiner charakterisierenden Ästhetik anwendet. Diese von dem vorzüglichen Stilisten Marsop geist- und witzreich ins Feld geführte Darstellungsform erhöht den Reiz der mannigfachen Essays seines Buches durchaus. Da scheint mir eben auch das Aphorismon des Autors in allem beherzigt zu sein, dass jeder Kritiker ein gutbeschlagener Historiker sein müsse, doch Leute von Erziehung ihre Weste über ihrer Unterwäsche zuzuknöpfen pflegten. Es ist nämlich von Historie an und für sich selten, und doch im Grunde fortdauernd die Rede. Da ist die Rede von der Reformszene und vom deutschen Bühnenhaus, von Hellerau, vom Wiederaufleben der italienischen Pantomime; da erhält der inzwischen verstorbene Dresdner Meister Draeseke eine höchst wirksame und ergötzliche Replik seines Wachrufes von der „Konfusion in der Musik", wo denn Marsop bei einem dazu gehörigen dramatisch belebten Nachspiel im Purgatorio das erlösende Wort sprechen lässt: „es schafft der Künstler, wie er muss!" — kurz, überall findet sich der engste Konnex mit der allerjüngsten Gegenwart und ein Urteilsverstand von seltener Schärfe und seltenem Weitblick.

* * *

Ganz anders muss sich der Leser bei der Durchsicht von Carl Weichardts „**Notizen eines Musikkritikers**" einstellen, die in Stärke von 240 Seiten in Otto Hendels Verlag in Halle erschienen sind. Der jetzt als Dramaturg in Frankfurt wirkende, früher an Leipziger und Frankfurter Blättern tätige Autor hat da aus seinen mannigfachen Musikkritiken das ihm Bemerkenswerte zu einem Buche

zusammengestellt. Als Vorwort dient ein Brief an eine Dame, in dem sehr richtig gesagt ist, dass hier eine „leichte Fracht“ in die Hand des Lesers gelegt wird. Gewiss könnte eine grosse Reihe von meinen Kollegen binnen zwei bis drei Tagen ein ähnliches Kritikensammelbuch druckfertig machen; nur hat nicht jeder eben den Ehrgeiz, mit solch leichter Fracht in Buchform an die Öffentlichkeit zu treten. Was man bei fast stets beschränktem Raum an kritischer Tagesarbeit liefert, ist nicht immer quasi für die Ewigkeit geschrieben. Es kann den ursprünglichen Zweck trotzdem ganz gut erfüllt haben.

* * *

Anspruchsvoller stellt sich die nächste Erscheinung dar. Der „Freischütz“ in Frankreich — ein böses Kapitel Operngeschichte, dem erst jetzt eine entscheidende Wendung zum guten und für uns deutsche Musikfreunde befriedigenden Ausgang gegeben wird. Georges Servières hat nämlich eine neue französische Übersetzung des Weberschen Meisterwerkes angefertigt, die soeben im Pariser Verlage Fischbacher erschienen ist (187 S.), und die zum allerersten Male der Schöpfung in der Weise gerecht zu werden versucht, die wir alle dem Freischütz auf fremdem Boden angedeihen lassen möchten. In dieser neuen Übersetzung, der eine ausgezeichnete historische Einführung vorausgeht, ist das Werk im April dieses Jahres, in dem neuerstandenen Théâtre des Champs-Elysées unter der Direktion Astruc in Paris gegeben worden; dabei war Ernst van Dyck szenischer, Weingartner orchestraler Leiter. Servières, der bereits mehrfach sich als Bahnbrecher Webers in Frankreich rühmlich bekannt gemacht hat (wir besitzen von ihm eine ganz tüchtige Weberbiographie in der Laurensschen Sammlung der Musiciens célèbres), ist der erste franz. Übersetzer der Kindschen Dichtung, der mit einer gründlichen Kenntnis der deutschen Sprache und ihrer poetischen Ausdrucksfähigkeiten eine ebenso gründliche und liebvolle Bekanntschaft mit dem Weberschen Werke in rein musikalischer Hinsicht verbindet. Er hat Deutschland nicht nur aus eigener Anschauung kennen gelernt, sondern auch die deutsche Achtung vor der Unantastbarkeit genialer Kunstschöpfungen sich als Kunstkritiker, Forscher und Nachdichter zu eigen gemacht. So gibt seine Übertragung den deutschen Text ohne jegliche Verunstaltung und Beschneidung wieder und zwar grossenteils in einer skandierten Prosa, die eine getreulichere und dennoch poetischere Übersetzung ermöglichte, als der gereimte Vers, der zudem nur sehr schwer hätte dem Rhythmus der Weberschen Musik in allem genau folgen können. In der Übertragung des Dialoges hat Servières eine ausserordentlich glückliche Hand bewiesen. Das Meisterstück der Übersetzungskunst, nämlich eine der Stimmungspoesie des „Leise, leise“ voll gerechtwerdende französische Fassung des Liedes ist ihm auch nicht gelungen — und kann wohl überhaupt nicht gelingen, da es unmöglich scheint, hier den deutschen Versen ein Äquivalent zu bieten. Servières lässt seine Agathe singen

Douce, douce
Mélodie,
Prends essor vers les étoiles!
O musique
Chant mystique,
Porte au Ciel les vœux d'une âme!

Man wird zugeben, dass hier neben strenger Wahrung des Wortsinnes auch der gewisse weiche Duft der Verse Kinds in der Übertragung liegt. Dagegen hatte das „Leise, leise, fromme Weise, schwing dich auf zum Sternenkreise! Lied, erschalle! Feiernd walle mein Gebet zur Himmelshalle!“ der erste französische Übersetzer Castil-Blaze in folgender „freier“ Weise nachgedichtet:

Sous le voile du mystère
En ces lieux mon amant va venir.
O des nuits paisible courrière,
Guide ses pas sans le trahir!

Wie hübsch muss sich dieser verdrehte, kokett aufgeputzte Sinn mit der total verfehlten Versrhythmik zu der Weberschen Kantilene gemacht haben! Man wird die tüchtige Servièressche Übersetzertätigkeit überhaupt erst richtig zu würdigen wissen, wenn man die mannigfachen Verstümmelungen, die das Werk auf der französischen Bühne seit nun beinahe hundert Jahren erleiden musste, kennen lernt.

Am 5. Januar 1826, also einige Monate vor seinem frühen Tode, schreibt Weber von Dresden aus an den Verleger Maurice Schlesinger in Paris, er möge in seinem Auftrage Herrn Castil-Blaze verbindlich machen, die Weberschen Schöpfungen nicht ferner als die seinigen zu betrachten und die Musikstücke aus Euryanthe, die er (Castil-Blaze) in Méhuls „Chasse de Henri IV“ benutzt habe, wieder herauszunehmen. Schon im Oktober des vorhergehenden Jahres richtete Weber an Castil-Blaze direkt ein Schreiben, in dem er sich über die ungesetzliche Art der Ausbeutung seines künstlerischen Eigentums heftig beschwert. „Ah! Monsieur, que deviendra tout ce qui vous est sacré?“ — Aber es kam keine Antwort. So blieb dem Komponisten des Freischützen nichts anderes übrig, als öffentlich zu protestieren; freilich war auch da der Erfolg nicht den Erwartungen entsprechend. Castil-Blaze (1784—1857) gehört unter jene literarisch-musikalischen Handwerker, die sich zahlreicher Verbrechen an echten Kunstwerken haben zu Schulden kommen lassen; als kecker Verstümmeler Mozartscher, Beethovenscher (Fidelio) und Weberscher Werke hat er es zu einem schimpflichen Nachruhm gebracht. Berlioz nannte ihn nicht anders als „un musicien-vétérinaire“. Kaum hatte Castil-Blaze von den Erfolgen des Freischütz gehört, so ging er, wie Servières in der erwähnten historischen Skizze ausführt, im Grunde angeregt von Th. Sauvage, daran, das Werk für Frankreich zurechtzustutzen. Der Eremit wurde, da er am Schlusse „aus den Wolken gefallen schien“, kurzerhand gestrichen, ebenso der unnütz erscheinende Fürst Ottokar. Die gesamte Handlung wurde aus den böhmischen Wäldern nach England verlegt unter die Regierung Karls I. Max erhielt den Namen Tony, Kaspar hiess Richard, das Werk selber ging unter dem Namen „Robin des Bois“. Richard-Kaspar hatte nur drei Freikugeln zur Verfügung, die erste war aus Gold, die zweite aus Silber, die dritte, über die der Böse die Macht hatte, aus Blei. Die grosse Kaspar-Arie „Schweig, schweig, damit dich niemand warnt“ ward aus dem ersten in den dritten Akt verlegt, dem Werke auch ein ganz absurder Schluss gegeben. In der Wolfsschlucht sah man zur Linken die verfallenen Reste eines gotischen Schlosses, nämlich die Ruinen von Saint-Dunstan. Wahrhaft üppige Blüten trieb die böse Spektakelfantasie Castil-Blazes in der Übersetzung, die sich vielfach überhaupt nicht mehr an den

Text Kinds hielt und ohne jede Rücksicht auf Webers Harmonik, Rhythmik und Gesangsmelodie verfuhr. So erlaubt sich der famose Bearbeiter vielfach Eingriffe in den musikalischen Bau, er bringt, wo es ihm gefällt, Tremoli an, lässt mit den Klarinetten die Flöte in der höheren Oktave gehen usw. Schliesslich behaupteten die Sänger, der Gesang sei unausführbar, die Musiker im Orchester, der Bauernmarsch sei aus einer älteren französischen Oper entlehnt; bei der ersten Aufführung am 7. Dezember 1824 war Max-Tony heiser, die Maschinerie rief fortwährendes Gelächter hervor, und es kam im l'Odéon zu einem gänzlichen Misserfolg. Eine gute Woche später ging das Werk in besserer Einstudierung wieder in Szene und brachte es von da ab im l'Odéon zu 142 Aufführungen binnen eines Jahres. Mehr als 100000 Francs hat Castil-Blaze durch die Vorstellungen im l'Odéon verdient, und dabei hatte er sich die in Deutschland noch nicht gestochene Partitur auf unrechtmässige Weise verschafft, dabei ignorierte er jeden Einspruch und Anspruch des Komponisten! Ja, er gab sogar selber einen Klavierauszug zum Preise von 36 Francs heraus und riet öffentlich vom Ankauf des im autorisierten Schlesingerschen Verlag kurz danach erschienenen ab. Auch Oberon und Euryanthe gerieten später in die Hände dieses üblen Bearbeiters.

Wiederholungen der Castil-Blazeschen Zurechtstutzung gab es 1835 in der Opéra-Comique. Schlechte deutsche Freischützaufführungen fanden 1829—31 im Théatre italien statt; das Orchester war schwach, und selbst die Schroeder-Devrient erschien als Agathe nicht bedeutend; man warf ihr Unkorrektheit im Gesang vor und wollte ihre Stimme schon abgenutzt finden.

Das dritte Theater in Paris, das mit dem Freischütz Geschäfte machen wollte, war l'Opéra. Die mit dieser Aufführung von 1841 in Verbindung stehenden Ereignisse sind durch Richard Wagners ausführliche Berichte ziemlich bekannt geworden. Adolphe Jullien hat in seinem Berliozbuche einen Brief an Winkler (Theod. Hell) erwähnt, aus dem hervorgeht, dass Wagner Schritte bei den Hinterbliebenen Webers unternommen habe, um Berlioz damals die Aufführung des Werkes und die Einigung mit dem Verleger Schlesniger zu erleichtern. Die Übersetzung besorgte jetzt Pacini, und Berlioz konstruierte die berüchtigten Rezitative. Obwohl Berlioz, wie aus einem Briefe an Ferrand hervorgeht, der Meinung war, dass diese Aufführung „nicht die geringste Verstümmelung oder castilblazade des bewunderswerten Meisterwerkes" mit sich bringe, erregte auch diese Bearbeitung, wie bekannt, bei einigen bedeutenden Künstlern Widerspruch, vor allem auch die Einlage eines aus Oberon- und Preziosamotiven zurechtgemachten Balletts im dritten Akt. Immerhin blieb der so zugestutzte Freischütz bis etwa 1873 auf dem Spielplan; man gab häufig an ihn anschliessend das Ballett „Gisella" von Gautier und Adam oder später Delibes' „Coppelia".

Ein höchst sonderbares Ereignis muss hierzu noch erwähnt werden: der Einspruch des Grafen Thadée Tyckiewicz, der 1853 die Direktion der Opéra wegen der unwürdig beschnittenen Aufführung des Werkes verklagte. Vor dem Tribunal civil de la Seine kam es zur Verhandlung. Der Advokat des Klägers wies nach, dass nicht weniger als 849 Takte der Partitur in der von seinem Klienten besuchten Vorstellung weggelassen waren, die Gegenpartei berief sich auf ihre Bearbeiter Pacini und Berlioz. Der letztere, damals gerade auf Reisen im Auslande, wies später nach, dass er für diese Beschneidung in keiner Weise haftbar gemacht werden könne. Der Streit endete mit der Abweisung Tyckiewiczs — immerhin liess sich das Tribunal herbei, sein „Bedauern" über solch eine eigenwillige Darbietung des Meisterwerkes auszusprechen. Berlioz bekam übrigens für seine Bearbeitertätigkeit 230 Francs für jede einzelne Aufführung, die Weberschen Erben gingen leer aus.

Ins Théatre Lyrique zog der „Freischütz" in der nur wenig aufgebesserten Castil-Balze-Fassung 1855; unter Carvalhos Direktion kam aber 1866 eine neue Bearbeitung von Henri Trianon und Eugène Gautier heraus. Kuno hiess dort Ehrmann, der Eremit ward zum Priester. Im allgemeinen war diese Bearbeitung besser als die vorhergehende. Sie fand auch 1875 im Théatre italien mit einer schlechten Vorstellung Eingang, 1894 auch in der Opéra-Comique. Der Littolffsche Verlag gab eine Übersetzung von Hasselt und Rougé heraus, die überhaupt nicht praktisch verwertet wurde, obwohl ihr zum mindesten wortgetreuer Sinn nachgerühmt wird.

In der neuen Opéra erschien der Freischütz 1876 in einer namentlich von den Sängern arg verunstalteten Fassung, gegen die u. a. auch Saint-Saëns heftig protestierte. 1905 erfolgte eine gleichfalls ziemlich matte Reprise, und eine Übersetzung von Durdilly brachte es 1891 im Théatre Lyrique zu keinem rechten Eindruck. Nach diesem allen wird es wohl dem feingebildeten Servières vorbehalten sein, Frankreich den deutschen Freischütz in einer von Liebe und Verständnis für den Meister zugleich getragenen französischen Fassung nahezubringen. Servières hat in jedem Falle die Worte Th. Gautiers zu beherzigen gesucht: „On ne doit toucher le génie qu'avec des mains respectueuses, comme le prêtre quand il tient l'hostie. Chaque note est sacrée, et les paroles qui ont éveillé l'inspiration du maître ne doivent pas être changées à la légère."

* * *

Das deutsche Meisterwerk den Franzosen in seiner reinen Bedeutung nahezubringen, wie es Servières unternahm, ist entschieden schwieriger, als uns Deutschen das französische Volkslied, wie es heute gesungen wird und wie es hundert Jahre zuvor erklang, liebevoll ans Herz zu legen. Denn wir sind über Form und Inhalt schon einigermassen orientiert, haben uns, als gutes Publikum Sven Scholanders, Yvette Guilberts, Marya Delvards und Marc Henrys, schon recht hübsch und mit unleugbarem Genuss in diese Materie eingefühlt. Um jedoch den Stundenreiz solcher Vortragsabende zum „handgreiflichen" Besitztum (im Bücherschrank) zu machen, haben sich jetzt Marc Henry und Hanns Heinz Ewers zusammengefunden zur Herausgabe einer französischen Volksliedsammlung, die sie Joli Tambour! benennen, — damit jedermann gleich wisse, woran er sei. In sehr geschmackvoller Ausstattung, mit kurzen historischen Anmerkungen und knappen deutschen Inhaltsangaben ist diese Revue in Felix Lehmanns Verlag (Berlin) erschienen. Man findet da als Liebhaber solcher Dinge alles, was das Herz begehrt: Volkslieder, Kinderlieder, Nationalhymnen, die bekannteren Caveaux, Montmartregesänge — leider allerdings ohne die Noten. Eine ganze Reihe der in dem Buche enthaltenen, auf den Vortragsprogrammen von Marc Henry und Marya Delvard stehenden Texte sind aber für Gesang mit Lauten- und Klavierbegleitung bei Friedrich Hofmeister in Leipzig erschienen.

* * *

Noch mehr unverfälschte, ungekünstelte Volkskunst bieten Franz Friedr. Kohl und Josef Reiter mit ihrer Neuausgabe Echter Tiroler-Lieder, deren erster Band mit über dreihundert Liedern im Kommissionsverlag Gebrüder Hug & Co. (Leipzig und Zürich) erschienen ist. Schon vor vierzehn Jahren hat Kohl einen stattlichen Band solcher Volksgesänge veröffentlicht; die jetzige Sammlung ist die zweite, wesentlich vermehrte Auflage des seit zwei Jahren vergriffenen Erstlings. Der Herausgeber betont im Vorwort, dass ihm eine materielle Förderung seines kostspieligen Unternehmens nicht zuteil geworden ist; aller Wahrscheinlichkeit nach wollte man von staatswegen die etwa zur Verfügung stehenden Mittel dem anderen noch weit grösseren Unternehmen der Sammlung von Volksliedern in allen Kronländern Österreichs zuwenden und einer Zersplitterung der Kräfte vorbeugen. Der Tiroler Arbeitsauschuss dieser anderen, grosszügig organisierten Sammlung konnte kürzlich bereits über den zwanzigtausendsten Einlauf quittieren. Zweifellos steht uns da also einmal ein besonders imponierendes Liederbuch in Aussicht; es wäre aber unrecht, wollte man die reichen Verdienste Kohls in dieser selben Sache nicht anerkennen. Sein Buch atmet den Duft der Tiroler Täler, die Frische der Tiroler Berge, die Freudigkeit, Genügsamkeit und Kernigkeit der Tiroler Menschen; mit äusserster Sorgfalt ist der Ursprung der Gesänge verzeichnet, wie auch schwer verständliche dialektische Wendungen erklärt sind. Die Weisen, teilweise im vierstimmigen Satz, teilweise einstimmig mit Gitarrenbegleitung gesetzt, sind der Überlieferung getreu aufgenommen, und der Tiroler Tondichter Josef Reiter hat eine grosse Anzahl von ihnen ganz im Tiroler Typ harmonisiert.

* * *

Bleiben wir im Lande Österreich.

Maierling — das traute, liebe Wienerwalddörfchen war vor vierundzwanzig Jahren die Stätte einer ergreifenden Tragödie: Kronprinz Rudolf musste hier unter geheimnisvoll umschleierten Vorgängen sein Leben lassen. Das reizende, ehemals zum Stift Heiligenkreuz gehörende Jagdschlösschen, das Zeuge der Schreckensnacht war, ist dem Erdboden gleichgemacht worden. Ein paar Jahre vorher hat das Dörfchen einem der liebenswertesten und genialsten deutschen Liedersänger eine rührende Idylle bereitet, dem einundzwanzigjährigen Hugo Wolf, der in der mehrere Menschenalter zuvor vom Titanenschritt Beethovens betretenen waldreichen Gegend Monate beseligenden Natur- und Ruhegenusses verbringen konnte. Der jetzt stark anwachsenden Hugo Wolf-Literatur hat Heinrich Werner in der liebevoll ausgestalteten Sammlung von Briefen aus jener Zeit („Hugo Wolf in Maierling, eine Idylle", herausgegeben von Heinrich Werner. Mit Noten, Bildern und Faksimiles. Leipzig, Breitkopf & Härtel) ein besonders anziehendes neues Stück hinzugefügt, das den Menschen Hugo Wolf mit allen seinen grossen Schwächen und seinem überquellenden inneren Gefühlsleben ergreifend mit eigenen Bekenntnissen zu uns reden lässt.

Der Marienhof, ein Bauernhof mit Wald-, Wiesen- und Feldgründen, gehörte damals (1880) dem Wiener Advokaten Dr. Joseph Reitzes. Der Architekt Victor Preyss, der mit seiner Familie für den Sommer diesen Landsitz gemietet hatte, nahm auf Empfehlung Reitzes' den jungen, „Ruhe und Einsamkeit suchenden Musiker" bei sich auf. Bald fühlte sich Hugo Wolf, der sich gleich mit dem offenen Geständnis, dass der ihm vorgesetzte Kaffee „herzlich schlecht" sei, mehr wirkungsvoll als empfehlend eingeführt hatte, im Kreise der für sein damals schon kompliziertes Wesen staunenswertes Verständnis zeigenden Familie des Architekten wohl. Die romantisch-historische Landschaft fesselte ihn ungemein und regte ihn sogar an, hin und wieder selber Verse zu machen, von denen einige, wie die im Homerischen Versmasse gehaltenen „Bilder aus und um Maierling" zweifellos poetischen Wert besitzen. Man höre nur die bilderreiche Einleitung: „Welch ein liebliches Tal! Von sanften Hügeln umfriedet —, die in fest geschlossenem Kreis gleich drängenden Werbern, Prangend im waldigen Schmuck, das bräutlich geschmückte Tal heiter bedräuen, beengend die lachend liebliche Braut —, Wer wohl möchte im lustigen Ringelreihen der Freier, Wer im Schosse der Braut des frohesten Glückes entbehren?"

Dass derlei Anregungen der schöpferischen Fantasie zweifellos auf den späteren Liedermeister noch ihren fördernden Einfluss erstreckten, darf mit Sicherheit angenommen werden. Aus einzelnen Gesängen Wolfs, wie „Biterolf", „Fussreise", „Im Frühling", „Heimweh", „Der Jäger" u. a. spricht, wie auch Werner meint, die Erinnerung an den köstlichen Aufenthalt in Maierling deutlich. Viel zur Klärung und Vertiefung seiner ästhetischen Bildung trug die ausgedehnte Lektüre bei, die namentlich aus Jean Paul, Schopenhauer, Richard Wagner bestand. Auf rein musikalischem Gebiete beherrschte ihn vollständig der Genius Wagners, neben dem Marschner mit seinem in das Maierlinger Milieu gut hineinpassenden „Hans Heiling" besondere Pflege fand. Die einzige musikalische Frucht aus jenen Tagen, die später für druckreif erachtet wurde, war das für seine damalige sechszehnjährige „Schülerin" Mizzi W., die Nichte der Frau Prayss, geschriebene „Mausfallensprüchlein".

Rührend ist die Geschichte von Wolfs privater Parsifalaufführung im Marienhof. Es war Wolf nicht möglich gewesen, die erste Parsifalaufführung in Bayreuth, dem Ziel seiner heissen Wünsche, zu besuchen. Er hatte aber von der guten Tante „Bertha", der Schwester der Frau Prayss, einen Klavierauszug des Werkes zum Geschenk erhalten und mit hinreissender Begeisterung studiert. Am Tage der ersten Bayreuther Aufführung sprach „der junge Mozart" (als der er den Freunden erschien) zu seinen Getreuen: „Auch wir führen den Parsifal heute auf, und zwar um dieselbe Stunde wie draussen in Bayreuth". Er hiess dann am 26. Juli nachmittags die Familie Prayss vor seinen geöffneten Zimmerfenstern auf dem Jausenplätzchen niedersitzen und begann Punkt 4 Uhr die rezitatorisch-pianistische Vorführung des Weihfestspiels, um auch zwischen den Akten die Bayreuther Pausen musterhaft genau einzuhalten. — Im übrigen durfte er dann die 9. und 10. Aufführung des Werkes (am 13. und 15. August) besuchen. Dem toten Meister von Bayreuth weihte er bald darauf, am 16. Febr. 1883, die tiefgefühlten Worte: „Sein hohes Andenken treu bewahrend, seiner Leben und Taten pflegend, mögen wir uns als würdig und wert seines geistigen Eigentums erweisen."

Natürlich fehlte in dieser anmutigen Idylle auch die holde Schäferin nicht. Sie war eine schöne, schwarzhaarige Klavierschülerin von ihm, seine erste Liebe, die allerdings bald wieder in die Brüche ging. Wohl auf Veranlassung des Mädchens wanderten heimlich bunte Bändchen, zer-

rissene Schleierrestchen, Briefe, Ring wieder an die Spenderin zurück. Ein trotz allem nicht des Humors entbehrender Tantenbrief spricht sich des längeren über die im ganzen recht mystischen Beziehungen zwischen den beiden Geliebten aus. Der Humor Wolfs, der auch in seinen späteren Salonblattkritiken, wenn auch nicht immer zugunsten der Rezensierten, so entzückende Blüten treibt, kam in Maierling zur vollsten und erquickendsten Entfaltung. Zwei in der primelgelben Kutte juchzernd vorüberwandernden Heiligenkreuzer Fratres antwortete das Koschatsche Lied aus Wolfs Kehle: „Mei Muatta sagert's gern, i sollt a Geistla wer'n, sollt die Dearndeln lassen, dös war ihr Begehrn; der Muatta folg i nöt, ka Geistla wer i nöt und die Dearndln lass i erst recht nöt." Seinen dürftigen Kinnbart stellt er in die Mitte einer prächtigen kleinen Briefsatire wieder an die Tante, der er auch über sein begeistertes Kegelschieben mit über einem Dutzend auf „reim dich oder ich fress dich" selbstverfertigter Vierzeiler referiert. Da fehlt auch der beissende Spott nicht, mit dem er, wie so oft auch in den „Familienbriefen", den seine Lieferungsversprechen nicht einhaltenden Handwerkerstand bedenkt; insbesondere bekommt es hier ein böser Schneidermeister heimgezahlt, dem er Schwabenpulver statt Obers in den Tee schütten und mit seinem Bügeleisen die elenden Risse und Falten auf seiner verdammten Lügenzunge ausglätten möchte. Überhaupt war der junge Meister für eine sehr sorgfältige persönliche Bedienung sehr empfänglich, und da diese später in Maierling für ihn nicht mehr zu haben war, zog er nicht wieder an diesen idyllischen Ort, den er zeitlebens als Glückstatt im Gedächtnis behielt. Aber später beschäftigten ihn freilich auch andere, als idyllische Gedanken. Das Genie erwachte plötzlich zum bewussten, verpflichtenden Schöpferamte.

* * *

Mit einem Idylle hat das nunmehr sich vor uns aufschlagende Buch freilich nichts zu tun; denn gewaltig imponierend spricht die Schöpferkraft **Richard Wagners** aus der **Sammlung der Aussprüche des Meisters über den „Ring des Nibelungen"** (begonnen von **Erich Kloss**, fortgesetzt und kommentiert von **Hans Weber**, bei Breitkopf & Härtel in Leipzig). Auch diese sinnvolle Zusammenstellung sämtlicher sonst in den Schriften und Briefen verstreuten Äusserungen Wagners, an der Hand deren man das Riesenwerk vom Keim bis zur Vollendung reifen sieht, schliesst sich den Vorgängern („Lohengrin", „Meistersinger", „Tristan") würdig an.

* * *

Den „Fall Wagner" lässt auf Momente wieder aufblitzen das erste Bändchen der vom Verlag Gustav Bosse in Regensburg ins Leben gerufenen „Deutschen Musikbücherei": **Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen**, dargestellt von **Hugo Daffner**. Wagners Fall ward nämlich für die Persönlichkeit Nietzsches zum meteorartigen Aufstieg Bizets; wenn der „Fall Wagner" schliesslich auch erst sechs bis sieben Jahre nach den ersten, den Philosophen sofort vom Scheitel bis zur Sohle in Bann schlagenden Carmen-Eindrücken erschien, so hatte doch schon lange zuvor die Abneigung gegen Wagner und sein Werk in seinem Herzen Wurzel gefasst. Schon 1876 glaubte Nietzsche sein bisheriges Wollen durch Wagner kompromittiert zu sehen; er hatte nichts mehr für den Bayreuther Meister übrig und fand doch, wie er in einem Briefe an Peter Gast schreibt, dass das „Leben ohne Musik einfach ein Irrtum, eine Strapaze, ein Exil" sei. Er arbeitete gerade am „Zarathustra" und am „Willen zur Macht", als Bizets Carmen wie eine Erlösung auf ihn einwirkte. Zum ersten Male hörte er das ihm bis dahin aller Wahrscheinlichkeit nach völlig unbekannte Werk am 27. Nov. 1881 im Politeamatheater zu Genua. Den „starken, leidenschaftlichen, so anmutigen und südlichen" Eindrücken liess er in der Folgezeit noch sehr häufig Gewalt über sich —: „für mich ist dieses Werk eine Reise nach Spanien wert ... ich bin nahe daran zu denken, Carmen sei die beste Oper, die es gibt; und so lange wir leben (an Peter Gast), wird sie auf allen Repertoiren Europas sein". Nun, damit mochte er gewiss recht haben. Aber weiter: „Diese Musik scheint mir vollkommen. Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist liebenswürdig, sie schwitzt nicht. Das Gute ist leicht, das Göttliche läuft auf zarten Füssen: erster Satz meiner Ästhetik. Diese Musik ist böse, raffiniert, fatalistisch: sie bleibt dabei populär — nicht das Raffinement einer Rasse, nicht des Einzelnen. Sie ist reich. Sie ist präzis." Und nun erfahren wir ferner an der Hand des bald von Nietzsche erworbenen italienischen Klavierauszugs, der jetzt im Nietzsche-Archiv liegt, wie begeistert der Philosoph über das Werk im Einzelnen ist. Er hat es nämlich „im Vertrauen auf die Humanität und Musikalität" Gasts, dem er den Auszug übersandte, mit Bleistift-Randglossen versehen, die nun Daffner ausführlich und zwar an Hand der betreffenden Musikstellen mitteilt. Diese Bemerkungen stammen etwa aus der Wende des Jahres 1881 auf 1882. Ohne auf sie näher hier einzugehen, darf doch gesagt werden, dass in ihnen die ohne Zweifel echt musikalische Veranlagung Nietzsches sich höchst amüsant und hin und wieder für Sänger und Kapellmeister, was individualistische Auffassung betrifft, sogar recht lehrreich ausspricht. Man wird das Büchlein also nicht ohne irgend einen Nutzen aus der Hand legen.

* * *

A propos Kapellmeister: wie wenige von ihnen werden sich einmal darum gekümmert haben, wie die Entwickelung der von ihnen mehr oder weniger künstlerisch betriebenen Taktschlägerei gewesen ist? Selbst die berühmtesten Meister vom Taktstock möchte ich nicht vor gewisse in das historische Gebiet ihres Berufes fallende Fragen gestellt sehen. Freilich jetzt könnten sie sich mit Leichtigkeit einige Kenntnis in dieser Sache verschaffen, denn **Georg Schünemann**, ein ausserordentlich tüchtiger und fleissiger junger Forscher, hat vor kurzem eine **„Geschichte des Dirigierens"** bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen lassen. Er wird dabei zwar weniger an die praktisch tätigen Herren Kapellmeister als an den Zweck der Wissenschaft gedacht haben, auch über diesen zwar interessanten, aber doch noch recht dunklen Punkt den Musikhistorikern befriedigende und fördernde Aufklärung zu geben. Sein 360 Seiten umfassendes Werk ist eine äusserst sorgfältige und gediegene Arbeit, die aus einer Spezialabhandlung über das „Taktschlagen in der Mensuralmusik" hervorgegangen ist und den Schwerpunkt der gesamten wissenschaftlichen Untersuchung auf den Zeitraum von 1400—1800 legt. Nur in einer Art von Ausblick wird schliesslich die modernste Zeit gestreift. Kann dieses Werk für die allgemeinen Musikkreise weniger in Frage kommen als Lese- und Studierstoff, so wird es dem Fachmann, der sich über das schwierige Gebiet der Direktion vom Alter-

tum an, über die Zeit des Gregorianischen Chorals, die gesamte Mensural- und Renaissancemusik hinweg zur Doppeldirektion des 18. Jahrhunderts und bis zum Hervortreten des neuen Berufskapellmeisteramtes ein näheres Urteil bilden will, die dankbarsten Dienste tun. Die schöne Zugabe von allerhand Orchesterbesetzungsplänen und ein verlässliches Sach- und Namensverzeichnis erhöht die wissenschaftliche Brauchbarkeit des Buches.

* * *

Wie sich das Taktschlagen und Markieren heraufentwickelte zur differenzierten künstlerischen Leistung des heutigen Dirigierens, so hat auch eine der Instrumentalmusikformen ihre ganz besondere Entwickelung durchgemacht: die Ouvertüre. Aus der ursprünglichen blossen Einleitung zu einem grösseren dramatischen oder konzertanten Werke hat sie sich zu selbständiger sinfonischer Geltung gebracht. Die formalen und inhaltlichen Beziehungen der Ouvertüre zum nachfolgenden Musikdrama in ihren verschiedensten Arten, die Entstehung der Ouvertüre überhaupt und ihre Abhängigkeit von der Sonatenform sowie ihre Befreiung von ihr: das alles einmal systematisch darzustellen hat Hugo Botstiber in seiner „Geschichte der Ouvertüre" (274 S., Leipzig, bei Breitkopf & Härtel) glücklich unternommen. Auch seine Untersuchungen sind eine wertvolle wissenschaftliche Leistung, die durch die mannigfachsten Beispiele von Ouvertürenpartituren des 16.—18. Jahrhunderts besonders dankenswert erscheint. Man wird natürlich in einzelnen Punkten, wo das ästhetische Werturteil in Frage kommt, anderer Meinung sein dürfen. So ist mir beispielsweise die Brahmssche Festouverture nicht so teuer wie dem Verfasser; auch vermisse ich persönlich die Erwähnung E. T. A. Hoffmanns als Undinekomponisten usw. — aber das schwächt die Bedeutung der trefflichen Arbeit gewiss nicht.

* * *

Im kleineren Umfang Verdienstliches bietet Hans Gaartz in seiner hundert Seiten starken und aus einer Bonner Dissertation herausgewachsenen Schrift: „Die Opern Heinrich Marschners" (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Hier wird das musikdramatische Schaffen des Romantikers in verständiger und sachlicher Weise dargestellt ohne allen entbehrlichen biographischen Überapparat. Die Resultate der Untersuchung bleiben zwar die bekannten: „Vampyr", „Hans Heiling" und „Templer" und „Jüdin" stehen als „Meisteropern" künstlerisch über den „Jugendopern" und den Werken, „die im Zeichen des Verfalls stehen". Aus dem von Edgar Istel entdeckten Nachlass Marschners teilt Gaartz manche interessante Einzelheit mit, auch die Einsicht in die Originalpartituren verdankt er dem neuen Fund. Wer an der Hand der Klavierauszüge einen genaueren Einblick in das Schaffen Marschners gewinnen will, dem wird die Gaartzsche Schrift schätzenswerte Fingerzeige geben.

* * *

Ein mit Recht „stolzes" Buch darf sich „Das Musikbuch" nennen, für das der altberühmte Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig selber als Herausgeber und Verfasser zeichnet. Es enthält nämlich auf fast 400 Seiten mit vielfach künstlerisch ausgeführtem Bildschmuck eine Liste aller derjenigen musikliterarischen Bücher, die „Breitkopfs" der öffentlichen Welt als Verleger übergeben haben. Mit dem Titelblatt von Johann Adolph Scheibes „Critischem Musikus" von 1745 als dem ersten solchen Verlagswerk beginnend, führt es uns in kühnster Variabilität über alle irgendwie genialen Meister hinweg bis zur Gegenwart; die Breitkopf-Musikliteratur umfasst die gesamte musikalische Vergangenheit der Welt überhaupt. Die meisten grundlegenden Werke der in den letzten Jahrzehnten energisch aufblühenden Musikwissenschaft sind durch dieses Verlagshaus publiziert worden, das in der Geschichte der Musik wahrlich keine geringe Rolle gespielt hat und noch spielt. Das „Musikbuch" kann mithin als ein sehr nützliches bibliographisches Nachschlagewerk gelten.

* * *

Und nun zum guten Schlußstück dieser Wanderung: dem bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig erschienenen Taschen-Lexikon für Klavierspieler, für Lehrer, Lernende und Liebhaber des Klaviers verfasst von W. Niemann. Dieses, trotz seiner 237 Seiten sehr handliche Taschenbuch erfüllt mancherlei Wünsche der in Frage kommenden Kreise. Es enthält Angaben über die Aussprache des Italienischen, ein ausführliches Fremdwörter- und Sachlexikon, ein Verzeichnis der hierhergehörenden Abbreviaturen, eine kleine Elementarlehre des Klavierspieles, Angabe der hauptsächlichsten Literatur und ein über hundert Seiten starkes Personal-Lexikon des Klavierspiels und der Klaviermusik.



Das Verdi-Fest in Parma

Von Dr. **Arthur Neisser**

II.

Parma, im September.

Der Verdi-Opernzyklus hat am 6. ds. in dem alten, für diesen festlichen Anlass allzu grell neuverputzten Teatro regio seinen Anfang genommen. Für die Jugendwerke hat das grosse Prunktheater fast etwas zu Protziges, zu wenig Intimes an sich, und als die Menge der ungestüm harrenden Zuschauer dem naiven Opernerstling „Oberto, Conte di S. Bonifacio" lauschte, erschien mir das Ganze fast als eine kleine Ironie. Es war wieder einmal jener krankhafte, moderne Sensationsdrang, der hier, wie so oft alle ernsten Erwägungen im Theaterleben zu Boden gedrückt hat, als man sich in unehrlicher Pietät gerade dieses mit Recht verschollenen, noch ganz unpersönlichen Werkchens entsinnen zu müssen meinte, nur um nach aussen hin einen „getreuen" historischen Verdizyklus herauszustellen. Als ob der Historiker derartige Unmöglichkeiten forderte! Als ob wir alle nicht wüssten, dass sich gerade Verdi erst verhältnismässig spät zu entwickeln begann und dass, wenn man denn schon historisch vorgehen wollte, der Anfang unbedingt mit dem prächtigen „Nabucco" gemacht werden musste, der hier jedoch erst an zweiter Stelle aufgeführt wurde. Auch sonst vermissen wir in dem Zyklus mehr als eine Oper des Meisters, die zu Unrecht vergessen, leider weder in Parma noch in Busseto, noch — was das Allerauffallendste ist — an der Mailänder Scala gelegentlich des dortigen grossen Verdifestes eine Wiederauferstehung feiert.

Dabei hatte man an der „Scala" die in manchen Teilen grandiose Oper „Simon Boccanegra" erst vor wenigen

Jahren neueinstudiert und hätte sie also doch wohl jetzt ohne grosse Mühe wieder in den Spielplan aufnehmen können; auch „La Forza del Destino", die einst mit Recht sehr beliebte Oper mit der prächtigen Figur des Fra Melitone (einer getreuen Copie des lustigen Predigtbruders im „Wallenstein"!), in der wir Verdi als Humoristen hätten kennen lernen können, auch diese Oper fehlt, dazu aber auch „Troubadour" und vor allem auch „Othello". Der Grund für diese etwas auffallende Tatsache liegt vielleicht weniger in der dramaturgischen Herstellung des Spielplanes, als darin, dass nicht alle Sänger gern nach Parma gehen, weil sie die überstrenge Kritik der Landsleute Verdis kennen und scheuen. Verdi selbst hat sich einmal sehr deutlich über diese Schärfe des Parmenser Publikums ausgesprochen, und ich habe von fachmännischer, beteiligter Seite von unerhörten Skandalszenen gehört, die sich in früheren Jahren in dem „Kgl." Theater abgespielt haben und beweisen, dass man auf der Galerie dieses Theaters etwas allzu südländische Sitten zu befolgen beliebt. Fremde gastierende Sänger werden da, wenn sie dem Areopag der Galerie nicht zusagen, nicht nur ausgepfiffen, sondern noch ärger beschimpft! ... Ich erwähne das hier nicht etwa deswegen, um das „mustergültige Verhalten" des deutschen Opernpublikums entgegenzuhalten (das ja nicht einmal immer so musterhaft sein soll!), sondern deswegen, weil ich leider mich auch durch eigenen Augenschein resp. durch „Ohrenschein" von der Richtigkeit obiger Behauptung überzeugen konnte: Einzelne der „Galeriedirektoren" des Theatro regio hielten es nämlich für angemessen, die (freilich teilweise noch stark bellinisch und donizettisch gefärbten) Kantilenen des „Oberto" ironisch mitzuträllern und am Schluss dann den Beifall, den die braven Künstler und der Dirigent Cleofonte Campanini wahrlich verdient hatten, niederzuzischen, resp. niederzupfeifen! ... Genug davon! Halten wir uns an die Oper „Oberto, Conte di S. Bonifacio" selbst. Wir wissen, dass Verdi eigentlich nicht aus eigentlichem Theaterdrange, sondern mehr zur Übung und weil er der Aufforderung seines Gönners, des Impressario Merelli folgen wollte, diese Oper schrieb; diesem Umstande ist wohl die sehr unglückselige Librettowahl zuzuschreiben. Das Buch ist zuerst anonym erschienen; nach dem unglaublich grossen Erfolge jedoch, den die Oper bei ihrer im Jahre 1839 erfolgten Erstaufführung in Mailand an der Scala erzielte, meldete sich Solera als Librettist; er hätte lieber Anonymus bleiben sollen! Schon Andeutungen des Inhalts werden zeigen, wie hilflos das Buch ist. Auf die umständliche Vorgeschichte gehe ich nicht ein, denn sie ist für die Handlung ganz und gar belanglos; wir erfahren nur, dass Leonora (übrigens Verdis erste Heldin Leonora!) von dem jungen Riccardo verführt und verlassen worden ist, der natürlich als echter Tenor untreu ist und eine andere, Cuniza liebt und diese, der schönen Hochzeitsszene wegen, zum Traualtare führen würde, wenn nicht die Rächer in Gestalt Leonorens und ihres Vaters Oberto nahten. Leonore erzählt der Cuniza (als Donna Elvira rediviva), was für ein schlechter Kerl ihr Bräutigam sei; dieser verspricht zwar nun Leonoren abermals, sie zu ehelichen, doch er meint das nicht so ernst, fordert lieber den unbequemen Grafen Oberto zum Zweikampf, ersticht ihn dabei und „geht zu Schiff nach England", während Leonore an ihrem Gram oder an dem Schluss des letzten Aufzuges — das wird nicht recht klar! — zu Grunde geht! Was sollte der junge Verdi mit einem solchen kindlichen Textbuch, das noch dazu in miserablen Versen geschrieben ist, anfangen? Er war damals noch zu sehr in der Tradition befangen, sowohl formell als rein musikalisch, um schon Eigenes geben zu können, und wenn auch das grosse Quartett im zweiten Akt, wenn auch die Basspartie des Oberto in der Anlage und in den Ansätzen der Melodik schon einen leisen Verdi-Anfang ahnen lassen, so ist das doch viel zu wenig, um aufzuhorchen oder um gar darin schon den „Messias" zu ersehen, wie dies der Kritiker des „Corriere della Sera" aus zeitgenössischen Kritiken vom Jahre 1839 herausgelesen haben will. Die Singstimmen sind noch ganz naiv in der Führung der Melodie und das Orchester ist völlig homophon behandelt. Die Jugend des Komponisten verrät sich aber vor allem in den schon gestreiften deutlichen Anklängen an die Werke der damaligen Meister, namentlich in Opern von Bellini, Donizetti, Mercadante und Rossini; dabei muss jedoch betont werden, dass diese Anleihen mehr in dem allgemeinen Charakter der Musik sich zeigen, als etwa in wörtlichen Wiederholungen. Aufgeführt wurde die Oper unter der energischen, im Forte wohl etwas zu impulsiven Leitung Campaninis im ganzen sehr gut; besonders zeichnete sich die junge Russin Rosa Burstein in der Rolle der Eleonora durch gesangliche Wärme ebenso sehr aus, wie durch darstellerisches Feingefühl.

Aus dem richtigen Theaterinstinkt heraus, dass der Abend noch einen würdigen Abschluss erhalten musste, erwuchs der Gedanke, Ouvertüre und Ballettmusik aus der im Jahre 1855 entstandenen Oper „Die sizilianische Vesper" anzufügen. Da wurde man nun sogleich des grossen Aufstieges inne, den Verdi bis zu seinen vierziger Jahren genommen hat. Diese Ouvertüre ist noch heute eine der allerpopulärsten in Italien und verdient es, auch in Deutschland bekannter zu sein: sie ist ganz aus dem Revolutionsgeist der Oper, aber auch der Erhebungszeit Italiens erwachsen und interessiert in den kriegerischen Motiven und deren Durchführung ebenso sehr wie in den erotischen Episoden; auch die Instrumentation zeigt schon schöne Glanzlichter; desto konventioneller mutete die Ballettmusik aus dem gleichen Werke an, die bald an Meyerbeer, bald an Bellini erinnert und offenbar nur um des Publikums der Pariser Grossen Oper willen geschrieben worden ist, wo ja das Werk seiner Zeit seine erfolgreiche Erstaufführung erlebt hat. Die Balletts, denen die Idee der Jahreszeiten zu Grunde liegt, wurden gut getanzt.

Die eigentliche Verdi-Feier im künstlerischen Sinne begann jedoch für den Verdi-Kenner erst an jenem Abend, da die grandiose Oper „Nabucco" aufgeführt wurde. Nun erst wusste man, dass es höchste Zeit ist, sich des jungen Verdi zu erinnern, der in dieser Nabucco-Partitur nicht nur seiner Zeit sondern seiner eigenen Kunst um Jahrzehnte vorausgeschritten ist, so dass man sich umsonst fragt, wie er in seinen nachfolgenden Werken so häufig wieder in die Konvention versinken konnte. Auch der Librettist Solera hat in diesem Buch die Scharte des „Oberto" reichlich ausgewetzt; er hat den aus der Bibel entnommenen Stoff beherrscht und zu einer echten Dichtung verarbeitet, die auch ohne Musik ihrer Wirkung sicher sein konnte. Mit grosser dramatischer Wucht wird die Handlung in den vier Aufzügen gesteigert, in deren Mittelpunkt die Gestalten des Babylonierkönigs Nabucco (Nebukadnezar), sowie der sich für seine Tochter ausgebenden herrschsüchtigen Sklavin Abigaille: ferner die leibliche Tochter Nabuccos, Fenena und Ismael, der König von Jerusalem ist. Der Konflikt erwächst einmal aus der

Feindschaft zwischen den Juden und den Babyloniern, andererseits aus der Rivalität Abigailles und Fenenas, die beide Ismael lieben; das ergibt wundervolle und von echt biblischem Geiste erfüllte Szenenfolgen, die Verdi mit einer Inbrunst der Empfindung und zugleich mit einer Grösse der Inspiration illustriert hat, die man in seinen späteren Werken in so reiner Art nicht immer wiederfindet; man beklagt da wieder einmal die Einseitigkeit der menschlichen Natur, die sich in die dem Talent gezogenen Schranken wohl oder übel fügen muss. Die Arien, Ensembles und Chöre haben hier das Opernhafte schon fast ganz abgestreift, und die Instrumentation erhebt sich teilweise schon weit über das Herkömmliche! Zumal einzelne Chöre (so der „Erhebe dich, Gedanke, auf goldenen Flügeln") sind von einer erhabenen Schönheit. In der Aufführung zeichneten sich der Bassist de Angelis als Hoherpriester Zacharias und Giannina Russ als Abigaille besonders aus.

Als dritte Oper ging „Der Maskenball" in Szene. Im Jahre 1859 entstanden gehört diese Oper ja noch heute auch in Deutschland zu dem sogenannten eisernen Repertoirbestande der europäischen Opernbühnen, eine Tatsache, die sie sicher der idealistischen Handlung ebenso sehr wie dem Melodienreichtum verdankt, und doch enthält die Partitur viel weniger innere Eigenart, wie manche andere heute bereits unbekannt gewordene Werk des Gefeierten; und es ist wohl nur die Dankbarkeit gewisser Arien für den Sänger, der man die grosse Popularität zuzuschreiben hat. Die Arie „Ja Scherze sinds und Possen" z. B., mit welcher der unglückliche Graf Riccardo sich darüber hinwegtäuschen möchte, dass ihm vorausgesagt ist, von der Hand seines besten Freundes zu sterben, bildete auch diesmal wieder den Anlass zu stürmischen Ovationen für den Tenor Alessandro Bonci, der die schwierige Rolle auch sonst mit Meisterschaft bewältigte und der dabei die an ihm gewohnte Diskretion in der Gesangsmanier wieder aufs schönste an den Tag legte. Neben ihm traten die Damen Giannina Russ als Amelia und die jugendliche englische Künstlerin Maggie Teyte als Page Oskar hervor; dagegen war die Aufführung als Ganzes nicht romantisch genug abgetönt, und es zeigt sich immer mehr, dass die Stärke des Dirigenten Campanini mehr auf der Seite des Dramatischen im Stile der Grossen Oper als auf dem Gebiete des Lyrischen und Empfindungsmässigen liegt. Das Orchester scheint mir zu stark besetzt zu sein für eine Verdische Oper; es ermangelt schon durch diese äussere numerische Stärke der Intimität, die man sich für viele Opern Verdis wünscht. Doch wollen wir die Riesenarbeit, die der Maestro mit der Einstudierung so vieler wesensverschiedener Opern zu leisten hatte und noch zu bewältigen haben wird, schon heute nach Gebühr würdigen und uns auf die kommenden Genüsse, die wir in „Aïda", „Don Carlos", „Rigoletto" und „Falstaff" haben werden, freuen!

Rundschau

Oper

Braunschweig Das Hoftheater begann die neue Spielzeit mit der „Afrikanerin"; da wir keinen Heldentenor haben, half Herr W. Bültemann, ein junger Braunschweiger mit schönen Stimmitteln, liebenswürdig mit. Eigentlich sollte ein anderer Landsmann, Herr Paul Hochheim-Breslau, gastieren, erkrankte aber und konnte erst in „Aïda", dann aber mit durchschlagendem Erfolg auftreten. Vor den Ferien sang Herr O. Hagen-Frankfurt a. M., ebenfalls ein Kind unserer Stadt, den Vasco de Gama, wir hatten also 3 hiesige tüchtige Vertreter für die Rolle. Am Tage nach dem Wiederbeginn feierte Herr Regisseur C. Greis als Papageno („Zauberflöte") das Jubiläum seiner hiesigen 25jährigen Wirksamkeit und wurde ganz ausserordentlich gefeiert. Die neue hochdramatische Sängerin, Frau Kruse-Tiburtius, bisher in Kiel, stellte sich bei der Gelegenheit als erste Dame vor, erreichte aber weder hier, noch als Donna Anna („Don Juan") ihre Vorgängerin Gabr. Englerth-Wiesbaden. Noch schlimmer steht es um die Soubrette: Elly Clerron genügte ebensowenig in den beiden Opern Mozarts, wie im „Freischütz"; für komische Altpartien haben wir gar keine Vertreterin, da Else Walter an die Neue Oper nach Hamburg ging: die Folgen der Leitung seitens des Herrn von Frankenberg werden sich noch lange unangenehm fühlbar machen. Dem Intendanten von Wangenheim, der die wenig beneidenswerte frühere Stellung wieder übernahm, sind durch die finanzielle Bedrängnis die Hände gebunden, dazu kommt die unsichere politische Gestaltung: in den nächsten Wochen wird also wenig Erfreuliches zu berichten sein. Von den neuen Kräften zeichnet sich Albine Nagel aus, die jugendliche und hochdramatische Partien mit gleichem Erfolg singt. Von den früheren tüchtigen Kräften erschien zunächst Marg. Elb-Magdeburg, um als Butterfly ihre vielen hiesigen Verehrer wieder zu erfreuen. Gertr. Diedel-Laass, die tüchtigste der zurückgebliebenen Volontärinnen, wagte sich im „Nachtlager" an die erste grössere Partie (Gabriele) und erfüllte mit der gesanglichen Leistung sogar die höheren Ansprüche des Konzertsaals, während sie als Neuling auf den weltbedeutenden Brettern der Darstellung natürlich noch manches schuldig blieb. Mehr Glück hatte Herr C. Sengstack, der zweite lyrische Tenor, als Max im „Freischütz"; er gewinnt an Boden und geht einer schönen Zukunft entgegen. Die Oper hatte Herr Hofkapellmeister Hagel musikalisch vorzüglich aufgefrischt, während das szenische Gewand zu einer Verbesserung à la Ballhorn wurde.

Ernst Stier

Chemnitz Die Oper wurde am 31. Aug. mit Wagners „Rienzi" eröffnet. Vielfach meint man heute, dass dieses als „Meyerbeeriade" verschriene Jugendwerk Wagners besser der Vergessenheit anheim falle. Die Aufführung bewies aber, dass es noch Lebensfrische genug besitzt, um dann und wann einmal wieder auf der Bühne zu erscheinen. Freilich haben wir den Geschmack an dem etwas aufdringlich stolzierenden Pathos, an dem Pomp, mit dem es unterstützt wird, an den Massenaufzügen zum guten Teil verloren. Das alles mutet uns veraltet an und will uns nicht mehr recht behagen. Aber die Musik zeigt doch schon zu sehr die Klaue des Löwen als dass die Oper so ohne weiteres ins alte Eisen geworfen werden könnte. Sie enthält eine ganze Reihe wirklich sehr schöner, musikalisch wertvoller Stellen und selbst da, wo die Musik trivial und rein konventionell ist, fällt sie niemals in das gemein Gassenhauermässige, das wir in jeder Meyerbeerschen Oper finden. Es kann also nur dankbar begrüsst werden, dass der Rienzi nach fast 20jährigem Schlummer einmal wieder erscheint. Die Aufführung war sehr gut und das Publikum sehr beifallsfreudig. Richard Merkel sang die anstrengende Titelpartie mit kraftvoller heldenhafter Stimme, Liane Prihan fand sich mit der durch die Striche ziemlich bedeutungslos gewordenen Partie der Irene gut ab und Lina Böling sang und spielte den Adriano ausgezeichnet. Bei der Wiederholung vom 5. September sang Maria Petzl-Demmer diese Partie in gleich vorzüglicher Weise. Ihr dunkel gefärbtes Organ machte die Rolle noch etwas glaubhafter als die helle Stimme Lina Bölings. Von den übrigen Partien will ich nur die beiden Nobili (Paul Seebach und Albert Herrmanns) und den sehr gut gesungenen Friedensboten (Gertrud Kahnt) hervorheben. Sehr gut waren die schwierigen Chöre. Strichlos kann man den Rienzi unmöglich mehr geben, aber man wird auch über die Striche kaum eine Einigkeit erzielen können. Mir schienen einige Striche unmotiviert und sinnstörend, während anderes hätte wegbleiben können.

Jedenfalls sollte man Adrianos Arie und das Gebet mit Strichen verschonen. Denn man soll der Oper gerade das erhalten, was in ihr am wertvollsten und schönsten ist. Anfang September wurden „Der Schmuck der Madonna“, und „Tiefland“ aufgeführt, beidemal mit Mathilde Ehrlich, unserer neuen dramatischen Sängerin, in den Hauptrollen. Sie sang und spielte ohne Übertreibungen, wozu besonders die Maliella aber auch die Martha leicht verleiten. Im übrigen war die Besetzung die alte. Der 7. Sept. brachte „Hoffmanns Erzählungen“ in neuer Einstudierung und zum Teil neu besetzt. Liane Prihan kam hier als Giulietta mehr zur Entfaltung und zeigte schöne Stimmittel, die sie geschickt zu benutzen verstand. Mathilde Ehrlich gab eine ergreifende Antonia, schlicht und rührend und mit an die Herzen gehendem Spiel bei der Szene mit Mirakel. Diese erste Opernwoche zeigte im ganzen, dass wir hier auf der gewohnten Höhe geblieben sind. Namentlich ist Fritz Dieners Inszenierung, wie in den Vorjahren, gut, frei von konventionellen Allerweltsmitteln und besonders im Rienzi trotz aller Pracht und Massen — wir hatten 200 Menschen auf der Bühne — nicht aufdringlich und reich an schönen in den Farben und der Gruppierung fein abgestimmten Bildern.

Prof. Dr. Otto Müller

Dresden Unsere Oper spielt bereits wieder seit Mitte August, und sie hat in den letzten vier Wochen immerhin schon mannigfache Arbeit geleistet. Man hat zum ersten Male einen „Zyklus neuinszenierter Werke“ arrangiert und bei diesen festartigen Aufführungen wohl auf die Anteilnahme zahlreicher Fremden gehofft. Freilich hatten wir nicht über zuviel Andrang zu klagen — standen uns doch nicht Festsänger und Festsängerinnen aus aller Herren Länder, sondern „nur“ die einheimischen Kräfte zur Verfügung. Dass diese grossenteils Leistungen zu bieten vermögen, die ihresgleichen suchen, weiss der Unterrichtete allerdings — aber das grosse Reisepublikum will erst durch eine schreiende Reklame, durch Ankündigung der so sehr bei uns Deutschen beliebten ausländischen Künstler und eine Anzeige höchster Eintrittspreise zu wiederholten Malen belästigt sein, ehe es daran glaubt, dass da etwas wirklich Ausserordentliches geboten werde. Es gab in diesem Zyklus drei Wagner-Werke („Meistersinger“, „Lohengrin“, „Ring“) und drei Strauss-Werke („Salome“, „Rosenkavalier“ und „Ariadne auf Naxos“). Die ersten Kräfte des Institutes wirkten mit, und einzelne Aufführungen standen tatsächlich auf kaum wieder erreichbarer künstlerischer Höhe. Etwas Merkwürdiges kam dabei auch zutage: der bekannte Bayreuther Hans Sachs des Herrn Soomer fehlte in beiden „Meistersingern“, wo Herr Plaschke diese Partie sang. Eine Notwendigkeit lag für diese einseitige Besetzung nicht vor, und man wird wohl gewisse Konsequenzen ziehen müssen. Denn einem Künstler von internationalem Rufe wie Soomer dürfte es nicht einfallen, hier ohne schlagende Gründe in die zweite Reihe gestellt und mit lauter weniger dankbaren Aufgaben betraut zu werden. In der Rosenkavalieraufführung sang Frl. Merrem, die bisher am Leipziger Stadttheater wirkte, zum ersten Male in ihrem Dresdner Engagement, und zwar die hochliegende Partie der Sophie, die ihr in jeder Hinsicht ausgezeichnet lag. Die junge Künstlerin hatte einen grossen Erfolg, auch beim Publikum. Im übrigen gab es noch ein paar Gastspiele; so führte Frieda Langendorf aus Berlin eine grosszügig dramatische Ortrud vor und Kurt Schoenert vom Münchner Hoftheater zeigte als Max vorzügliche stimmliche Anlagen. Ausserdem debutierte ein neuer, ganz junger Tenor, Herr Tauber, dessen lyrische Stimme Hoffnungen erweckt. Im übrigen haben wir für diesen Winter mancherlei Opernneuheiten zu erwarten.

Dr. Georg Kaiser

Konzerte

Braunschweig Die Konzerte der Hofkapelle zum Besten ihrer von Berlioz begründeten Witwen- und Waisenkasse müssen leider von 8 wieder um 4 verringert und aus dem Hoftheater in den Saalbau verlegt werden. Da dieser vom nächsten Sommer ab aber für 18 Jahre an ein Kinotheater — auch ein Zeichen der Zeit! — verpachtet und kein ähnlicher Raum da ist, so entstehen hier auch für manche Vereine grosse Verlegenheiten. Für ein Konzert wünschte man der Abwechslung halber neben Herrn Hagel auch einen Gastdirigenten, erhielt bis jetzt von den Pultvirtuosen aber abschlägige Antworten. Trotz des herrlichen Sommerwetters, das uns für den grünen Regenwinter des Juli entschädigt, und trotz manch künstlerischer Unzulänglichkeit wird das Hoftheater jetzt besser als vor den Ferien besucht, auch der Zudrang zum Abonnement im neuen Theaterjahr, das gegen Mitte September begann, zeigt eine erfreuliche Steigerung: scheinbar gehen wir also einer bessern Zukunft entgegen.

Ernst Stier

Chemnitz Zur Einweihung der erneuerten Johanniskirche fand am 9. Sept. ein Kirchenkonzert unter Leitung des Kantors Ernst Koch statt. Fünf Nummern, zwei davon Uraufführungen von Chorkompositionen eines 25jährigen und eines 28jährigen Komponisten, die drei andern Kompositionen von Joh. Seb. Bach. Eine nicht geringe Kühnheit dieser beiden jungen Komponisten! Und sie haben diese Prüfung gut bestanden. Die erste der beiden neuen Sachen war ein Hymnus „Komm heiliger Geist“ für Bariton, Chor, Orchester und Orgel des Leipziger Organisten Friedrich Martin. Ein alter lateinischer Lobgesang hat den Text geliefert. Ein schwungvolles, schönes und sehr fleissig durchgearbeitetes Stück, das vorzügliche Kenntnisse und Fertigkeit im Kontrapunkt verrät. Der Eingang ist glänzend, der Schlußsatz eine sehr gut durchgeführte Fuge auf ein etwas langatmiges Thema, der Mittelsatz innig und aus warmem Gefühl entsprungen und mit ebenfalls fugierter Orchesterbegleitung versehen. Nur ist manches zu breit und vielleicht „zu gut“ gearbeitet. Man hätte manchmal weniger gute Schule und mehr aus dem Innern geschöpfte Urkraft gewünscht. Die zweite Neuheit war der 150. Psalm, vom Dirigenten Ernst Koch komponiert. Es ist schon kühn den 150. Psalm immer wieder zu komponieren, es ist aber noch kühner ihn als Schluss eines Konzerts direkt hinter einer der schönsten Kantaten Bachs in der Uraufführung zu bringen. Und er fiel nicht ab! Das ist wohl das beste Lob, das man ihm ausstellen kann. Hier quillt alles aus dem Herzen, und ist doch frei von jugendlichen Übertreibungen, trotz moderner Orchesterbehandlung, ausserdem ist alles solid gegründet. Die Arbeit ist gut, schöne Steigerungen sind überall zu finden. Die Auffassung des Psalms ist ja so verschieden von Händel über Mendelssohn bis Bruckner. Hier haben wir nicht den schmetternden, in allen Registern jauchzenden Jubelton, sondern mehr die tiefe Inbrunst der gläubigen Seele. Jeder der fünf Sätze ist in sich feingesteigert und alle fünf geben wiederum eine Steigerung im ganzen. Ein sehr glücklicher Gedanke ist es, dass Koch die Schlussfuge „Alles was Odem hat“ zunächst zu einem glänzenden Abschluss bringt und sie nach einer Pause von neuem beginnt, diesmal aber durch die ganze Fuge von hohen Trompeten den Choral „Nun danket alle Gott“ hineinschmettern lässt. Dadurch gewinnt er einen mächtigen ergreifenden Abschluss. Von Bach wurde die Kantate Nr. 102 „Herr deine Augen sehen nach dem Glauben“ aufgeführt und ausserdem spielte der Organist der Jakobikirche Karl Hoyer das Choralvorspiel „In dir ist Freude“ und Toccata, Adagio und Fuge Cdur auf der Orgel. Die letzte namentlich spielte er entzückend fein. Das Adagio war voll wundervoller Stimmung, die Fuge mit auserlesenem Geschmack, fast mit Pikanterie erfasst. Der Chor war der Kirchenchor mit Unterstützung einiger sangesfreudiger Damen und Herren. Es ist immer eine riskante Sache, mit einem nicht fest zusammengesetzten Chor zu arbeiten, aber es klappte alles gut, die Einsätze waren präzis, der Chorklang im ganzen schön, wenn auch das Piano hätte weicher und ausgeglichener sein können. Aber das war unter den Umständen kaum zu verlangen. Die Solopartien lagen in den Händen der Damen M. Loose, C. Nette und des Herrn Dr. Rosental. Sie wurden im ganzen gut durchgeführt. Herr Koch hat mit dem ersten grösseren Konzert, das er hier gab, jedenfalls gezeigt, dass er nicht nur ein guter Komponist sondern auch ein guter Dirigent ist.

Prof. Dr. Otto Müller

Sondershausen Im 17. Hofkonzert der fürstl. Hofkapelle kamen zur Erstaufführung: Oskar Lindberg (Stockholm, vordem Schüler des hies. fürstl. Kons. d. Musik), Ouvertüre Nr. 2 Hmoll und Ferdinand Braunroth (der kürzlich in Dresden verstorbene Theorieprofessor), „Abschiedsszene“, sinf. Dichtung. Lindbergs Werk ist

melodisch voll nordischer Eigenart, geschickt instrumentiert und zeugt von Phantasie und tüchtigem Können des jungen Schweden. Braunroths sinfonische Dichtung, gediegen gestaltet, gefiel nicht minder — die Arbeit eines Gelehrten, dem klingende Melodien nicht fremd sind. Prof. Corbach brachte beide Werke mit der Hofkapelle zu schöner Wirkung. Mit beiden wusste sein gesundes Empfinden fertig zu werden. Aus dem Programm wäre noch eine Tarentelle f. Flöte u. Klarinette von Saint-Saëns hervorzuheben, die den Herren Hunrath und Gakenholz Gelegenheit gab, virtuoses Können zu zeigen. G. Tittel

Zürich Im 8. Abonnementskonzert machten wir die Bekanntschaft des Violinisten Jacques Thibaud aus Paris. Er führte sich mit feinem Striche ein mit der „Symphonie espagnole" von Eduard Lalo. Dann entzückte er, in feinfühliger Weise am Klaviere durch P. O. Möckel begleitet, mit einigen Stücken: Intrada von Desplanes, Präludium in Edur von J. S. Bach, Andante von P. Nardini, Tamburin von J. M. Leclair und Präludium und Allegro von Pugnani-Kreisler. Das Orchester spielte zu Anfang die Sinfonie Nr. 3 in Dmoll von Anton Bruckner und die Holländerouvertüre von R. Wagner.

Das 9. Konzert wurde mit der in eingehend studierten und präzise gespielten 4. Sinfonie von Beethoven eingeleitet und durch die interessante Karnevals-Ouvertüre von W. Braunfels beschlossen. Als Solisten des Abends erfreuten M. L. Debogis aus Genf und P. O. Möckel, unser neuer Kammerpianist, jene mit ihrem sympathischen Soprane den Monolog aus der Oper „Armida" von Gluck vortragend, dieser durch das Klavierkonzert in Bdur von Joh. Brahms. Zusammen liessen sie sich hören in den wilden, an Volkscharakteristik reichen Zigeunermelodien von Dvořák. P. O. Möckel führte sich durch grossartige Technik und ausdrucksvolles Spiel, sowohl als Solist als durch seine Klavierbegleitung auf günstigste Weise im Züricher Konzertleben ein.

Die durch edle Züge und feine Zeichnung hervorragende Ouvertüre zur Oper „Francesca" von Hermann Götz und die flottgespielte „Symphonia domestica" von Richard Strauss waren die Orchesterstücke des letzten Abonnementskonzerts. Als Solist war der durch sein herrliches Violinspiel in angenehmster Erinnerung stehende Fritz Kreisler aus London gewonnen worden. Er führte sich ein durch das Violinkonzert op. 22 in Amoll von Viotti. Unter Klavierbegleitung von Möckel spielte er ein sehr schönes „Grave" von Friedemann Bach, dann zwei eigene Kompositionen: „Caprice Viennois" und „Tambourin Chinois" mit prächtigen Doppelgriffen und Pizzicati und schliesslich die 24. Caprice von Paganini.

Die fünf Populären Sinfoniekonzerte waren den Manen von Beethoven, Mozart und Brahms geweiht; an jedem der Abende wurde eine Perle dieser Meister gebracht. Beethoven war vertreten durch die Ouvertüre zu „König Stephan" mit ihren freudigen Fanfaren, die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, die Ouvertüre „Namensfeier" (zum Namenstage des Kaisers Franz) und die kurze Ouvertüre „Die Geschöpfe des Prometheus". Mozarts sonnige Muse klang aus dem Divertissement in Ddur, dem interessanten Notturno für vier Orchester, der Serenade in Ddur (Haffner-Serenade), einer andern Serenade in Ddur und schliesslich einer Serenade für Streichorchester, einem reizenden Kabinettstücke. Im dritten Konzert spielten unser Kammermusiker Willem de Boer und Engelbert Röntgen das Konzert für Violine und Violoncello mit Orchester op. 102 von Joh. Brahms. Die andern vier Konzerte waren der innigen Hingabe an die Reproduktion der 4 Sinfonien Brahms' gewidmet und als die prächtigen Klänge der 4. verhallt waren, drückte sich der Dank des Publikums in reichlichem Beifall für Kapellmeister Andreae und sein Orchester aus.

Schliesslich wollen wir noch erwähnen die herrliche Aufführung der Johannespassion von J. S. Bach durch den Gemischten Chor Zürich am Karfreitag, in der sich alle Mitwirkenden: Chor, Orchester und Solisten unter der bewährten Leitung Andreaes (Marie Knobl, Ilona Durigo, Georg Walter, Hermann Weil und Rolf Ligniez) bemühten, dieses Werk, das an Grossartigkeit der Chöre und des Aufbaus nicht an die Matthäuspassion reicht, dafür aber wunderbare Rezitative und Arien aufweist, zu einer der Feier des Tages angemessenen Darstellung zu bringen.

Dr. Spöndly

Noten am Rande

Eine unbekannte Suite von Bach. Hierzu wird uns geschrieben: In Heft 32/33 Ihrer geschätzten Zeitschrift stoss ich auf die Bemerkungen des Herrn Dr. Wolfheim, welche die neuaufgefundene Lauten-Suite von J. S. Bach betreffen. Es ist richtig, dass der als Komponist bekannte Dresdner Joseph Schuster bei Bachs Tode erst 2 Jahre alt war; sein Vater aber, der ebenfalls Joseph hiess und in der Literatur vielfach mit seinem Sohn verwechselt worden ist, war lange Jahre (1745—1784) Bassist und Kammermusikus der Kurfürstl. Kapelle. Nach dem „Magazin der sächsischen Geschichte" (1784. S. 521) starb er am Ende des Jahres 1784 im Alter von 62 Jahren. Er ist somit ein jüngerer Zeitgenosse Bachs gewesen. Es ist mir zwar nichts darüber bekannt, dass Bach mit ihm in Verkehr gestanden sei, da aber eine anderweitige Identifizierung des Schuster, dem Bach seine Suite gewidmet hat nicht gelungen zu sein scheint, darf man annehmen, dass es dieser ältere Joseph Schuster gewesen sei, wozu allerdings erforderlich wäre, die Entstehung der Suite in eine viel spätere Zeit zu verlegen, als bisher geschehen. Ob dem unüberwindliche Hindernisse im Wege stehen, vermag ich nicht zu beurteilen. Mit dem Ausdruck besonderer Hochschätzung Ihr sehr ergebener Dr. Rudolf Cahn-Speyer.

Tolstoi über die Oper. In der Musikzeitschrift S. J. M. veröffentlicht Robert Scheffer eine interessante Erinnerung an die Tage, da er im Jahre 1886 als Gast Tolstois in Moskau weilte und den Dichterphilosophen bisweilen durch sein Geigenspiel unterhielt. Die Gräfin Tolstoi begleitete Scheffer am Klavier, und immer zeigte sich, wie stark auf Tolstoi Musik wirkte. Er litt damals an Rheumatismus und musste einen Stock tragen; auf ihn gestützt, sprach er dann in den Pausen von Musik und kam immer wieder auf seine vier Lieblinge zu sprechen: Haydn, Mozart, Weber und Chopin. Die Oper nannte er „absurd" und Richard Wagner bedeutete für ihn den „Gipfel der Lächerlichkeit". Er erklärte: „Die Musik Wagners taucht in einem allgemeinen Unbehagen unter. Er fängt mit einer Reminiszenz an, dann verschwindet die Melodie und taucht wieder auf, wie um dich zu ärgern. Erst gibt er dir Melodie und dann nimmt er sie dir wieder weg. Die Idee Wagners, aus einem Feenmärchen ein Drama zu machen, ist kindisch. Das ist, als wollte ein Bildhauer auf einem Felsen ein Standbild Puschkins errichten und auf die Stufen in Stein gemeisselt alle Phantasiegestalten der Puschkinschen Werke gruppieren." Aber als dann, so erzählt Scheffer, Beethovens neunte Sonate, die Kreutzersonate, gespielt wurde, verstummte Tolstoi und bei den Variationen des Andante begann er still zu weinen. „Er wollte sich ans Klavier setzen, das Thema begleiten, aber seine Finger versagten ihm den Dienst. Die stille Hartnäckigkeit, mit der er immer wieder den Versuch begann, hatte etwas Rührendes."

Tell und die Afrikanerin. Heutzutage ist es ein ungeschriebenes Theatergesetz, dass ein Theaterdirektor auf dem Theaterzettel keine reklamehaften Ankündigungen mehr bringen darf; die schöne Zeit, da man die „zugkräftigen" Stücke auf dem Theaterzettel ankündigte, ist aber noch nicht allzulange vorbei, und die Ältesten unter uns entsinnen sich solcher Theaterzettel noch sehr wohl. Da konnte man beispielsweise eine Novität folgendermassen angekündigt finden: „Heute abend: „Wilhelm Tell oder auch die Schweiz, befreit vom Joch des Tyrannen, der in seinem Stolz von den Untertanen sklavische Huldigungen verlangt." Noch hübscher war unstreitig der Zettel, der anno 1873, also erst vor vierzig Jahren, am Lyrischen Theater in Maçon klebte und folgenden Inhalt hatte: „Heute abend 8 Uhr: „Die Afrikanerin oder Undankbarkeit eines berühmten Seefahrers gegen eine Negerin, Oper von Herrn Meyerbeer. In dieser Vorstellung wird man sehen, wie Vasco da Gama mit der Liebe der armen Selika scherzt und diese an so viel Undank stibt. Die Ballade d'Adamastor wird von unserm Mitbürger Merigot gesprochen, der erst kürzlich eine Medaille als Auszeichnung dafür empfangen hat, weil er einen ganz gefährlichen Kerl auf der Strasse nach Autun dingfest machte."

Kreuz und Quer

Aachen. In den städtischen Sinfonie-Konzerten gelangen unter Leitung des städt. Musikdirektors Busch zum ersten Male zur Aufführung: Heldenlied, Dvorák; V. Sinfonie (Bdur), Bruckner; Sinfonietta (neu), W. E. Korngold; Sinfonischer Prolog, Reger; Festliches Präludium, Strauss; Variationen und Fuge, Müller-Hartmann; Klavierkonzert, Neitzel; Ballett-Suite, Reger; Konzertstück für Violine (Uraufführung), Somerwell; Printemps, Suite symphonique, Debussy; von bekannten Werken u. a. Cdur-Sinfonie, Schubert; Sinfonie Dmoll, Schumann; Sinfonie Fdur, Brahms; zweite und neunte Sinfonie, Beethoven; Symphonie pathétique, Tschaikowsky; Sinfonie Ddur, Haydn; Linzer Sinfonie, Mozart. Die städtischen Abonnements-Konzerte bringen die Uraufführung einer Sinfonie von D. F. Tovey und „Lebenstanz" von Delius zum ersten Male; ausserdem die Pastoralsinfonie, Beethoven; IV. Sinfonie, Brahms und den Till Eulenspiegel von R. Strauss. Als Solisten dieser Konzerte wurden gewonnen u. a.: Max van de Sandt, Aldr. Cortot, E. d'Albert, Frau Förster, Klavier; K. und A. von Arany, Emil Telmanyi, A. Busch, Violine; Prof. Kiefer, Violoncello. Für Gesang die Damen Grete Rautenberg, E. Bellwidt, E. Schünemann, Nordewier-Reddingius, Leroy; die Herren Dr. Lauenstein, Arlberg, Gürtler, Raatz-Brockmann, Kertesz u. a.

Berlin. Mit dem Beginn des Neubaues der Hofoper ist vor Frühjahr 1915 nicht zu rechnen. Das Krollsche Neue Operntheater ist bis zum 31. März 1914 verpachtet und wird wahrscheinlich erst im Herbst 1914 abgebrochen; ja es ist sogar möglich, dass auch im Sommer 1914 das Theater und der Konzertgarten noch benutzt werden. Unter diesen Umständen muss man damit rechnen, dass das alte Opernhaus noch bis in den Sommer 1925 als Oper dient und der Neubau erst im Herbst 1925 eingeweiht wird.

— Die neue Oper Humperdincks, nach einem Text von Robert Misch, heisst: „Die Marketenderin", eine deutsche Spieloper in zwei Aufzügen. Der erste Akt spielt im November 1813 in Blüchers Hauptquartier zu Höchst a. M., der letzte in der Silvesternacht 1813/14 in Kaub. Den Hintergrund der Handlung bilden der Vormarsch der schlesischen Armee nach der Schlacht bei Leipzig und Blüchers Rheinübergang bei Kaub. Blücher selbst und Gneisenau sind Sprechrollen, die elsässische Marketenderin (Sopran), Blüchers Stabskoch (Tenor) und ein Berliner Feldwebel (Bassbuffo) dagegen die Vertreter der Gesangspartien und die eigentlichen Träger der Handlung. Humperdinck legt soeben die letzte Hand an die Instrumentation des Werkes, das voraussichtlich noch in dieser Saison die Uraufführung erleben soll.

— Seinen 50. Geburtstag beging am 15. September der bekannte Berliner Musikpädagoge Max Battke. Seine unterrichtliche Tätigkeit sowie seine zahlreichen Schriften haben fast ausschliesslich die Entwicklung des Musikverständnisses, insbesondere durch die Hebung des Schulgesanges zum Ziel, und seine „Primavista-Methode" hat unter den Gesanglehrern Deutschlands, Österreichs und der Schweiz zahlreiche Anhänger gefunden, die durch ihre Erfolge im Schulgesangunterricht Aufsehen erregt haben. Seine bekanntesten Schriften sind: Primavista, eine Methode vom Blatt singen zu lernen; Elementarlehre der Musik; Die Erziehung des Tonsinnes; Musikalische Grammatik; Stimmbildung in der Schule; Singebüchlein.

— Der Berliner Hofpianist Sormann ist an den Folgen einer Mittelohrentzündung im Alter von 43 Jahren gestorben. Von seinen Kompositionen ist „Die Hexe von Tivoli" im Berliner Opernhause aufgeführt worden.

Breslau. Hier ist am 14. September der Komponist, Dirigent und Musikschriftsteller Prof. Georg Riemenschneider im Alter von 65 Jahren gestorben. An zahlreichen Theatern hat Riemenschneider, der zu Wagner in Beziehungen gestanden hatte, den Dirigentenstab geführt. Seit 1885 lebte er als Musiklehrer in Breslau. U. a. hatte er drei Opern komponiert, von denen „Mondeszauber" 1887 in Danzig aufgeführt wurde.

Bückeburg. Die Errichtung der Orchester-Hochschule in Bückeburg hat jetzt greifbare Gestalt angenommen. Die Hochschule soll noch im Laufe des Herbstes eröffnet werden. Mehrere Gemeinden haben bereits Stiftungen für künftige Schüler der Hochschulen ausgesetzt, so die Stadt Minden, die ein Jahresstipendium für einen aus Minden gebürtigen Schüler bewilligte.

Dresden. Dem lange Zeit vernachlässigten Komponisten Heinrich Schulz-Beuthen hier, der vor kurzem den 75. Geburtstag feierte, haben die städtischen Kollegien in Anerkennung seiner grossen Verdienste um die Förderung des Kunstlebens unserer Stadt einen Ehrensold von 1200 M. jährlich zu verleihen beschlossen.

Düsseldorf. Die kürzlich in Nauheim und Wildungen mit ausserordentlichem Erfolg aufgeführte D moll-Sinfonie „Per aspera ad astra" von August Scharrer wird am 25. Oktober hier unter Leitung von Prof. Carl Panzner zur Aufführung gelangen.

— Eine Verdi-Folge, die die bekanntesten Opern des italienischen Meisters vom Don Carlos bis zum Falstaff umfasst, soll zur Verdi-Jahrhundertfeier im Düsseldorfer Stadttheater veranstaltet werden.

Halle. Hier wurde eine umfangreiche kirchenmusikalische Bibliothek gegründet, zu deren Verwaltern Universitätsprofessor Hermann Abert und Organist Henkel berufen wurden. Die Bibliothek, welche vorläufig in der Universität untergebracht ist, wird wahrscheinlich dem Musikwissenschaftlichen Seminar angegliedert werden.

Karlsbad i. Böhmen. Die Aufführung der D moll-Sinfonie „Per aspera ad astra" von August Scharrer findet am 2. Februar unter Leitung von Kapellmeister Robert Manzer statt.

Köln. Das musikhistorische Museum von Wilh. Heyer in Köln wurde am 20. September mit einem historischen Konzert vor geladenem Publikum eröffnet und ist vom 23. September ab jedermann zugänglich.

Leipzig. Die Singakademie führt am 18. Oktober in der Alberthalle das Oratorium „Aus Deutschlands grosser Zeit" von Seyffardt auf. Mitwirkende sind der Leipziger Männerchor, Kammersängerin Siems aus Dresden, Konzertsängerin Agnes Leydhecker aus Berlin, Kammersänger Urlus aus Leipzig und Kammersänger Perron aus Dresden.

Mailand. Das grosse Verdi-Denkmal, das am 10. Oktober auf dem Piazza le Buonarotti in Mailand eingeweiht werden wird, ist nun vollendet. Das Werk stammt von dem Bildhauer Butti. Auf einem mächtigen viereckigen Marmorblock, der nur ein allegorisches Flachrelief aus Bronze trägt, erhebt sich auf achteckigem Sockel das Standbild.

München. Die Konzertsängerin Bertha Manz sang kürzlich Arien von Händel und Mozart im Volkssinfoniekonzert des Blüthnerorchester in Berlin (Dirigent G. v. Fuchs) mit schönem Erfolg; die Künstlerin wird diesen Winter in Berlin, Leipzig, Prag, München, Zürich usw. konzertieren.

— Der Plan einer grossen Münchner Volksoper, die in Verbindung mit einem Stadthause von Berliner Geldleuten mit 10 Millionen Merk gebaut werden sollte, ist gescheitert. Der Münchner Magistrat hat schon die Vorverhandlungen abgelehnt, weil der Plan nicht ausgeführt werden könne.

Nürnberg. Hier hat der Fabrikant Wachwitz aus von ihm kombiniertem Metall Streichinstrumente (Geigen) hergestellt (nach erstklassigen Meistermodellen), die einen erstaunlich guten Klang haben. Sie sollen demnächst in einem Konzert ausprobiert werden.

Paris. Saint-Saëns hat ein biblisches Oratorium „La terre promise" für Soli, Doppelchor, Orgel und Orchester vollendet, das auf dem Musikfest in Gloucester (England) die Uraufführung erleben wird.

Prag. Einen Fortbildungskursus für Schulgesangunterricht in Prag veranstaltete der Zentralverein der deutschen Lehrerinnen in Böhmen vom 3. bis 10. d. Mts. Die Vorträge hielt Professor Emil Bezecny, der Vorkämpfer für die Methode Max Battkes, den Schlussvortrag am 10. hielt der Autor selbst. Etwa 125 Lehrerinnen aus Böhmen und Mähren nahmen an dem Kursus teil.

Stuttgart. Max v. Schillings komponiert zurzeit ein Musikdrama „Mona Lisa". Das Werk soll noch in dieser Spielzeit seine Uraufführung an der Stuttgarter Hofoper erleben.

Neue Klaviermusik

Longo, Alessandro, Sonate per Pianoforte (op. 32, 36, 63, 66, 67, 70, 72; je M. 1,50. Alle Sonaten in einem Band M. 5.—; Luxusausgabe M. 8.—.) Leipzig, 1912, Verlag von Fr. Kistner.

Selten habe ich mich bei der Besprechung moderner Sonaten so aufrichtig freuen können, wie bei den mir in einem starken Bande vorliegenden sieben Klaviersonaten von Alessandro Longo. Das soll durchaus nicht heissen, dass sie in jeder Beziehung einwandfrei seien; denn das eine ist gleich im voraus als feststehend zu erwähnen, dass Longo keine Persönlichkeit von stärkster Eigenheit ist. Was aber das Studium seiner Sonaten zu einem so ungetrübten Genuss macht, ist bei dem Tappen und Suchen oder Sichgehenlassen so mancher sogenannten modernen Komponisten ein mit offenen Händen zu begrüssendes Ding -- sein frisches vorurteilsloses Musizieren, wobei Verstand, Gefühl und Können sich harmonisch die Wage halten. Und diese Tugenden sind bei dem Tondichter so schön ausgeprägt, dass man darüber seinen italienischen Namen und seine italienische Abstammung vergisst und sich nicht einmal einen südlicheren Einschlag hineinwünscht. Nur an seiner Liebe zu blühender Melodik und an der Umgehung scheintiefer Satzweise gibt er sich als Romane zu erkennen. Weniger um dem Tondichter Vorbilder nachzuweisen, als um den Leser noch kurz mit Longos künstlerischem Glaubensbekenntnis vertraut zu machen, sei gesagt, dass er sich als fein empfindender Klassizist im besten Sinne ausweist: Stellt er sich in den ersten Sonaten als ein Komponist vor, der wie selten ein Moderner auf Beethovens Spuren wandelt, so weisen die folgenden, wenn auch die Einflüsse des grössten der Klassiker nie ganz verschwinden, mehr zu den Romantikern, besonders zu Chopin und — zwar nicht so sehr wie zu diesem — zu Schumann hinüber, zu Brahms jedoch weniger, als man bei den modernen Klassizisten gewöhnt ist. Trotzdem oder vielmehr gerade deshalb ist es erstaunlich, wie sehr Longo noch zu fesseln versteht, um selbst den abgebrühten Rezensenten von der ersten bis zur letzten Seite seines ansehnlichen Sonatenbandes am Klavier in Atem zu halten. Zum Schluss noch ein übriges von der erziehlichen Seite seiner Musik: Der Klaviersatz verrät einfach einen ebenso hervorragenden Kenner wie einen ausserordentlichen Könner. Die Art und Weise der Ausgabe ist dabei für den Gebrauch beim Unterricht sehr geeignet, da Phrasierung, Fingersatz und sonstige Vortragszeichen sorgfältig vermerkt sind, und was die Schwierigkeit betrifft, so darf man die Sonaten ungefähr den mittelschweren Beethovenschen an die Seite stellen.

Dr. Max Unger

Löwe, Carl; Das Sühneopfer des neuen Bundes. Passions-Oratorium in 3 Abteilungen nach Worten der heiligen Schrift gedichtet von W. Telschow. Partitur und Klavier-Auszug, aus dem Nachlass herausgegeben vom Verlag F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Das leider noch viel zu wenig bekannt gewordene Werk des grossen Balladenmeisters nimmt ebenso wie die anderen Passions-Oratorien z. B. eines Heinr. Schütz, Bach u. a. seinen Stoff aus dem Leben, Leiden und Sterben des Herrn, wie es uns in den Evangelien überliefert ist. Dem Textdichter darf man nachrühmen, dass er die einzelnen Vorgänge in gewandter Sprache versifiziert und überhaupt das Ganze in recht geschickter und wirksamer Weise aufgebaut hat, indem er entsprechend den drei Hauptphasen im Leben des Heilands auch den Text in drei Teile gliederte. Und zwar schildert der erste Teil Christus auf der Höhe seiner Macht und seines Ansehens beim Volke; er beginnt mit der Auferweckung des Lazarus und klingt aus in einen jubelnden Lobeshymnus auf die Kraft und Herrlichkeit des Herrn. Episodische Einflechtungen wie die Fußsalbung, die Einsetzung des Abendmahls gaben dabei dem Komponisten willkommenen Anlass zu mancher reizvollen Detailmalerei. Der zweite Teil umfasste den Verrat des Judas, die Gefangennahme im Garten Gethsemane, Christus vor Caiphas und Pilatus und der dritte den Gang zur Schädelstätte, die Kreuzigung und Grablegung, also mit anderen Worten den Niedergang und das äusserlich so schmähliche Ende seiner Lebensbahn.

Die Musik, welche Löwe hierzu geschrieben hat — sie verwendet ausser Chor, Soli (die aber im Notfalle auch bloss von stimmgeübten Chormitgliedern gesungen werden können), Streich-Quartett und Orgel zur Begleitung — ist natürlich

schon ihrer ganzen Anlage nach nicht an der gigantischen Grösse etwa der Bachschen Passionsmusiken zu messen. L. schwebte wohl als Ideal vor, ein Werk zu schaffen, in welchem die Würde und Reinheit des Kirchenstils sich mit Einfachheit und einer gewissen Volkstümlichkeit in der Erfindung und musikalischen Ausdrucksweise paarten, und das Experiment ist ihm über Erwarten gut geglückt. Die uns aus seinen Balladen so wohl vertrauten feinsinnigen Züge einer ebenso intimen als drastischen Kleinschilderung treten uns auch hier in reicher Fülle entgegen neben anderen wieder mehr kraftvollen und ins Grosse strebenden Äusserungen seines Talents. Wie rührend in ihrer schlichten melodischen Anmut und Lieblichkeit wirken z. B. Arien wie: „Lass mich salben deine Füsse", „Heil'ge Nacht", „Ach seht, der allen wohlgetan" oder das köstliche, ganz in Wohllaut schwelgende Frauenterzett „Fliesset ihr unaufhaltsamen Thränen". Und andererseits wie voll Haydnscher Frische und Natürlichkeit, glänzend und hinreissend bauen sich manche Schlusschöre (wie gleich der des I. Teils) vor unseren erstaunten Ohren auf. Dass der Schöpfer des „Erlkönigs", „Edwards", „Douglas" usw. aber auch in den mehr dramatisch zugespitzten Momenten mindestens ebensogut seinen Mann stellen würde, war wohl vorauszusehen, und dafür geben z. B. die grosse mit einfachsten Mitteln (nach der Art Webers) doch stärkste Eindrücke erzielende „Reue-Arie" des Judas „Weh' mir", ferner die Gerichtsszenen vor Caiphas und Pilatus uns vollgültige Beweise. — Kleinere Kirchenchorvereine — die weder mit grossen musikalischen noch finanziellen Mitteln ausgerüstet sind und denen es um ein für den unverdorbenen, naiven Hörer sicherlich höchst erbauliches, dazu schon durch den blossen Namen seines Schöpfers bis zum gewissen Grade geadeltes Werk in der Passionszeit zu tun ist — sollten mit beiden Händen nach dem Werk greifen.

Karl Thiessen

Neue Männerchöre

Heinemann, Wilhelm, op. 25. Drei Männerchöre. (Nr. 1. Die Meerfee [sechsstimmig], Partitur no. M. 1,—, Stimmen [je M. —,30] no. M. 1,20; Nr. 2. Tanz', Dirndl, üb' dich fein, Partitur no. M. 1,—, Stimmen [je M. —,30] no. M. 1,20; Nr. 3. Rosenzeit, wie bald vorbei, Partitur no. M. —,60, Stimmen [je M. —,20] no. M. —,80.) Berlin, Ed. Bote & G. Bock.

Auf drei Chöre von wirklichem Werte möchte ich die Leiter von Männergesangvereinen hiermit aufmerksam machen. Was für Ansprüche man überhaupt an Männerchorkompositionen machen kann, in den drei Chören op. 25 von Wilhelm Heinemann ist ihnen restlos Genüge geleistet. Der Satz ist trefflich, die Noten sind allenthalben wirklich gehört, die melodische Linie und das harmonische Gefüge meiden den verbrauchten Liedertafelstil. Trotz alledem sind die Chöre nicht übermässig schwer. Zur Wesensart der Einzelnummern sei nur noch gesagt: Die „Meerfee", ein Stück, bei dem der Satz durch Teilung des zweiten Tenors und des zweiten Basses sechsstimmig wird, ist in grössten Wohllaut und zarteste Stimmungen getaucht; die zweite Nummer stellt ein Tanzlied von zündender Wirkung dar, das den Vereinen bei dem wirklichen Mangel an guten heiteren Männerchören eigentlich hochwillkommen sein müsste; die dritte Nummer endlich, „Rosenzeit, wie bald vorbei", will, wie das der Text erfordert, ein schlichtes, aber gutes Lied im Volkston sein. Der viel missbrauchte Ausdruck „Bereicherung der Männerchorliteratur" ist, auf diese feinen Stücke angewandt, keine Phrase.

Dr. Max Unger

Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender

Vom „Allgemeinen Deutschen Musiker-Kalender" (Verlag von Raabe & Plothow, M. Raabe, Berlin) liegt uns der 36. Jahrgang (für das Jahr 1914) vor. Das vielfach bewährte Musikbuch bietet ein reichhaltiges, übersichtlich geordnetes statistisches und chronistisches Material und wird besonders auch wegen des nach Möglichkeit genau bearbeiteten Adressenteiles gute Dienste tun. Wiederum aber haben wir auszustellen, dass in dem im ersten Bande

(Notizbuch) enthaltenen Kapitel „Geburts- und Sterbetage berühmter Musiker" (S. 38 u. ff.) eine grössere Reihe berühmter Musiker fehlt. Wir nennen nur: Arensky, Wilhelm Berger, Bériot, Ferd. David, Fesca, Heinrich Hofmann, Kalliwoda, Theodor Kirchner, Felix Mottl, Onslow, Planquette, Carl Reinecke, C. G. Reissiger, Ferd. Ries, Svendsen, Sullivan, N. von Wilm. Auch wären Clara Schumann, Franz Wüllner, Karl Zöllner und manche andere zu nennen, während Herr Seminarmusiklehrer Zimmer wohl schwerlich den berühmten Musikern zugezählt werden kann. Ebenso sind die dem „Täglichen Notiz- und Stunden-Kalender" (Band I, Seite 51—155) beigegebenen Geburts- und Sterbedaten lückenhaft. Wir empfehlen, diese beiden Kapitel einer gründlichen Revision zu unterziehen. Die typographische Herrichtung ist gut.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

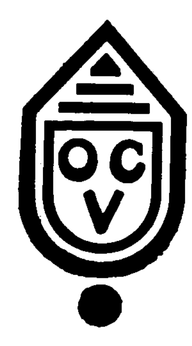
Verlag von Carisch & Jänichen, Mailand:

Signorini, A. Ricci, A. Regoledo Impressioni e Rimembranze. 5 Pezzi per Pianoforte n. M. 3.—.
— Trol dal „Re Orso", Ritratto per Orchestra. Riduzione per Pianoforte dell' Autore n. M. 2.—.
Tedoldi, Agide, Serenato alla Luna per Pianoforte M. 1.—.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 27. September 1913, Nachm. 1/2 2 Uhr:

J. S. Bach: Passacaglia (Cmoll), vorgetragen von Herrn H. Mayer. J. S. Bach: „Singet dem Herrn". J. Schreck: „Gott mit uns".



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Das Büro befindet sich ab 24. September Nürnberg, Adlerstrasse 21. Wir bitten beim Antritt des Winterengagements sofort die neue Adresse mitzuteilen, damit für pünktliche Überweisung der Zeitschrift Sorge getragen werden kann.

In der Zeit vom 29. September bis 28. Oktober ist der Vorsitzende auf Reisen; wir bitten während dieser Zeit von der Einsendung wichtiger Angelegenheiten abzusehen, da nur das Büropersonal anwesend ist.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Unsere Mitglieder dürfte nachstehende Angelegenheit sehr interessieren und erübrigt es sich wohl, den beiden Briefen noch irgend etwas hinzuzufügen:

Bad Wildungen, 8. IX. 13.
Villa Augusta

S. H. Herrn Alfred von Pauer,
München, Prinzregentenstrasse 18.

Wir bringen in Erfahrung, dass Sie sich am Stadttheater in Metz für die Saison 1913/14 ohne jegliche Gage angeboten haben.

Es ist Ihre Handlungsweise eine grosse Schädigung unseres ganzen Standes, in welchem so viele um ihre Existenz ringen müssen. Durch derartige Anerbieten wie das Ihrige wird es unseren Kollegen ganz unmöglich gemacht, dotierte Stellungen zu erhalten.

Ich mache Sie darauf aufmerksam, dass falls mir ein derartiges Anerbieten Ihrerseits wieder vor die Augen kommt, ich unnachsichtlich Ihren Namen in unserem Verbandsorgane veröffentlichen werde.

Hochachtungsvoll
gez. I. A. Ferd. Meister

München, 14. IX. 13.

Herrn F. Meister
Bad Wildungen

Es ist Sitte unter zivilisierten Menschen, sich in die Angelegenheiten anderer nicht einzumengen und sich eines anderen Tones zu bedienen, als Sie es in Ihrem Schreiben vom 8. ds. getan haben.

Mein Engagement an das Stadttheater M. geht niemand etwas an.

Ich werde mich noch öfter ohne Gage anbieten und ersuche Sie dringend meinen Namen in Ihrem Verbandsorgane veröffentlichen zu lassen. Dies soll mir viel Spass machen.

Hochachtungsvoll
gez. Alfred von Pauer

Die nächste Nummer erscheint am 2. Okt.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 29. Sept. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 40

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 2. Okt. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die moderne Folterkammer

Auch ein Beitrag zur „Konzertreform"

Von Dr. **Edgar Istel** (Berlin-Wilmersdorf)

Bald naht der grimme Winter mit Schnee, Eis und — Konzerten; eh' wirs geahnt, rücken sie schon alle, Männlein und Weiblein, in langen endlosen Scharen heran; „brüllend, die gewohnten Ställe — pardon: Säle — füllend" ziehen sie ein, die Lieben, Guten, denen Apoll der Lieder süssen Mund verliehen, auch jener nicht zu vergessen, der Tastengewaltigen, die wohl eher den Jupiter tonans sich zum Schutzpatron erkiesen dürften. Sie alle nahen mit der löblichen Absicht, uns die langen Winterabende, an denen sich manche Leute entsetzlich zu langweilen pflegen, durch die holde Kunst zu verschönen — nebenbei auch ihre infolge der konzertlosen, der schrecklichen Zeit des musikfeindlichen Sommers im Stadium der Ebbe befindliche Hauptkasse durch die Flut allabendlicher Tätigkeit wieder einigermassen zu füllen, um dann, je nach Geschmack, in den Hafen beschaulicher Ruhe einzulaufen, oder aber die Segel, geschwellt vom Wehen günstiger Rezensionswinde, kühnlich nach dem fernen, ach so ersehnten Land der Unsterblichkeit zu richten.

Sie alle, die der Menschheit das Leben durch die edelste Kunst, die Musik, zu verschönen trachten, sie ahnen wohl nicht, dass es Mitgeschöpfe gibt, denen sie einen „Winter des Missvergnügens" schaffen, der nur zu selten durch die Sonne einer genialen Leistung den Anschein eines „glorreichen Sommers" erhält, dass sie für diese einen Teil von jener Kraft bedeuten, die stets das Gute will und meist das Böse schafft — ich meine die armen gehetzten, gefolterten, gemarterten und systematisch gepeinigten Kritiker. Ja — oder ist's Übertreibung, wenn ich sage, dass keine von Dante ersonnene raffinierte Qual des Inferno aufkommen kann gegen die fast täglich gleichmässig wiederholte Vorführung all der beliebten und eben in der Mode befindlichen Lieder und Klavierstücke — selbst wenn sie Werke bedeutender Meister sind und nicht gerade von Stümpern gespielt werden? Aber du lieber Himmel, ist's nicht die „goldene" Mittelmässigkeit, die einen zur Verzweiflung treiben kann?

Jene Leistungen, die man weder als besonders hervorragende, noch als direkt talentlose bezeichnen darf — sie sind es, die unsere Konzertsäle überschwemmen und sie zu wahren Folterkammern machen. Ich stelle mir es ja nicht gerade als angenehm vor, den in den Museen von 's Gravenhaage oder Nürnberg aufgestapelten lieblichen Instrumenten als Versuchsobjekt zu dienen — aber ob die Qualen der spanischen Stiefel, der Daumschrauben oder der Streckbank unter Umständen nicht doch denen eines systematisch durchgeführten Großstadtkonzertwinters vorzuziehen seien — wer weiss? Vor dem langsamen Rösten der Ketzer hab' ich immer einen besonderen Respekt gehabt — ich glaube aber, die hl. Inquisition würde doch heute modernere und schlimmere Mittel anwenden — wie wär's da mit so einer kleinen Konzertmarter? Verschärfung: wenn der Delinquent den Atem verliert rasch zur Auffrischung ein Konzert des böhmischen Streichquartetts dazwischen — und der Ärmste wird die Qual der darauffolgenden 200. Ableierung einer Chopin-Etüde im nächsten Klavierabend um so schmerzlicher empfinden.

Klagt doch schon Heine im „Romancero":

O bittre Winterhärte!
Die Nasen sind erfroren,
Und die Klavierkonzerte
Zerreissen uns die Ohren.

Und nun im Ernst; man schreibt so viel über Konzertreform, streitet sich, ob der Saal hell, dunkel oder halbdunkel, ob das Orchester sichtbar, unsichtbar oder halbsichtbar sein soll, man diskutiert, ob bei der Zusammensetzung der Programme historische oder ästhetische Rücksichten massgebender seien — alles sehr gut und schön, aber die Hauptfrage bleibt zunächst: wie ist der unsere Großstädte überschwemmenden Konzertflut beizukommen? Denn dass tatsächlich viel zu viel öffentlich, hingegen viel zu wenig privat musiziert wird (ich meine wirklich gute Haus- und Kammermusik, nicht jene öde Wagner-Klaviersimpelei, die geradezu epidemisch herrscht und jede geistige Tätigkeit der Nachbarn lähmt) — darüber sind wohl alle Verständigen einig. Dass aber auch viel zu viel kritisiert wird, daran denken die wenigsten. Muss denn über jedes Vettern- und Frau Basen-Konzert, über jeden Lieder- und Klavierabend der Leute, die eben erst die Konservatoriumschuhe ausgetreten haben, gleich eine Feuilletonspalte womöglich schon am nächsten Morgen im Intelligenzblatt stehen? Viele — wenn nicht die meisten — großstädtischen Konzerte werden freilich nur veranstaltet, um Kritiken (natürlich ausschliesslich günstige) zu erhalten

— aber sollte unsere Presse nicht wirklich vornehmere Aufgaben haben als zu sagen: den Leuten kann geholfen werden? Nein, sobald weniger kritisiert wird, hört auch das viele Musizieren von selbst auf; wenn Tageblätter und Fachschriften erst den Mut haben, das Schlechte und Mittelmässige totzuschweigen, um ihre Kräfte auf die Unterstützung des wirklich Guten zu verwenden, erst dann wird eine Sanierung unserer öffentlichen Musikpflege eintreten können.

Was soll aber aus all jenen Existenzen werden, mit denen man so verfährt? Nun, auch ihr Schaden wird es nicht sein; sie werden der Großstadt, die einem Riesenlicht gleicht, das mit seinem Glanz die Mücken nur anlockt, um sie zu verderben, den Rücken kehren, ehe sie schmerzliche Erfahrungen und Enttäuschungen erleben; sie werden, wenn sie wirklich Berufene sind, in der anspruchloseren und weniger aufreibenden Provinz, die bei dem gegenwärtigen Zustand der Dinge entschieden zu kurz kommt, weit eher ihr Glück finden als in der nur den Auserwählten huldigenden Großstadt. Sind sie aber Unberufene, dann mögen sie zur Einsicht kommen, dass Handwerk einen goldenen Boden hat und dass ein ehrsamer und tüchtiger Schuster oder Tischler für die Menschheit mehr wert ist als ein schlechter Musikant.



Sprachbereinigung anno 1815

Von **Adolf Prümers**

Das Bestreben, unsere Muttersprache von den ihr anhaftenden Schlacken und täglich neu zufliegenden Stäubchen zu säubern, ist bei weitem älter als der Deutsche Sprachverein, der jetzige treue Hüter deutscher Sprache. Der verdienteste aller Volksmänner, Luther, hat sein geliebtes Deutsch zu Ehren gebracht, gereinigt und durch Neuprägungen bereichert. Unsere Dichter, Goethe voran, haben den Wortschatz gemehrt, und grosse Staatsmänner und Redner haben „geflügelte Worte" geprägt. Auch die Sprache verwittert; darum ist es immer geboten, ihr neues Leben zuzuführen. Die Gebrüder Grimm dürfen da nicht vergessen werden! Neben diesen Hütern des deutschen Wortschatzes aber fehlt es nie an falschen Propheten, die dem grossen Kulturwerke Wunden schlagen. Und ganze Zeitalter ziehen ins Meer der Ewigkeit mit dem Kainszeichen der entstellten Wort- und Schriftsprache. Dahin zählt z. B. die Häufung der Konsonanten, wie sie im Mittelalter gebräuchlich war. Da schrieb man „Burggraffen, Werck, Sturtz, Krafft, hinwegk, tretten, tantzen". Es gehört zweifelsohne ein besonderes Talent dazu, um auf dem Gebiete der Sprachreinigung etwas Dauerndes und anerkannt Gültiges zu schaffen. Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist auch hier nur ein kleiner Schritt. Eine „Kateridee" ist da schnell zur Hand und nicht jeder hat sie gleich als solche erkannt. Die Allgemeine musikalische Zeitung vom 14. Juni 1815 bringt unter der Rubrik „Miscellen" (Allerlei) folgenden Vorschlag einer

Sprachbereinigung:

In einem bekannten Tagblatt wurde neulich für „grosse Oper" das Wort „Singwerk" und für „Operisten" „Singwerker" vorgeschlagen. In einer Zeit, wo man mit lobenswertem Eifer alles Ausländische aus Sprache und Kleidung auszumärzen, und seine Deutschheit, wo nicht überall durch Gesinnungen, doch durch schwarzen Sammet, gepuffte Ärmel und spitzige Verzierungen zu beurkunden sucht, kann ein solcher Vorschlag seine Wirkung nicht verfehlen, und verdient gewiss von jedem vaterlandliebenden Deutschen aufs kräftigte unterstützt zu werden. Es hat überdies keine zu grossen Schwierigkeiten, alle fremde Wörter nach obigem Muster durch einheimische zu ersetzen oder in solche umzubilden; und ich möchte jeden, dem die Reinheit unserer Sprache am Herzen liegt, hiermit auffordern, das Seinige zu diesem verdienstvollen Unternehmen beizutragen. Zum Beweis aber, dass ich nicht das Publikum — wollt' ich sagen: Gemeinvolk — bloss auffordere, ohne selbst etwas zu geben, wie öfters bei Aufforderungen zu wohltätigen Zwecken der Fall ist, schlage ich hier folgende von Vogler und Knecht*) noch nicht gebrauchte Verdeutschungen in der Musik — oder besser: Tonwerkerei — vor, und hoffe meinem teuern Vaterland einen nicht weniger wichtigen Dienst damit zu leisten, als hätte ich für unsere deutschen Mädchen ein Dutzend Trachten oder Ehrennamen wiedererweckt.

Ich folge dem ABC.

Alt	Hochsang
Altistin	Hochsangwerkerin
Arie	Luftsang
Bass	Grundsang
Bassgeige	Grundgeige
Bassist	Grundsangwerker
Chor	Vollsang
Clarinet	Hellholz
Compositeur	Tonsatzwerker
Concert	Tonstreitwerk-Versammlung Tonstreitwerk
Conzertmeister	Tonstreitwerkmeister
Discant	Höchstsang
Duett	Zweysang
Fagott	Tiefholz
Fagottist	Tiefholzwerker
Finale	Endsang
Fuge	Tonfluchtwerk
Hautbois	Hochholz
Instrument	Klangmachwerk
Instrumentalmusik	Klangmachwerkerey
Kapellmeister	Obertonmeister
Musik	Tonwerkerey
Musikdirektor	Tonwerkordner
Symphonie	Zusammenklangwerk
Tenor	Hebsang Dünnsang
Trompete	Schmettermessing
Trompeter	Schmettermessingwerker
Violine	Hochgeige
Violoncell	Tiefgeige.

Sind auch einige Benennungen etwas lang, so gilt bey Titeln gewöhnlich die Länge zugleich für die Höhe; und dann haben wir auch sonst lange Titel, welche das mit ihnen verbundene Amt nicht so richtig bezeichnen, als obige. Man denke an Oberleibbüchsenspanner, Oberhoftierarzt etc."

Soweit der grosse Unbekannte. Ist er ein Witzbold oder meint er's ehrlich? Seine Worte vom „vaterlandliebenden Deutschen" und von „meinem theuern Vaterland" muss man zu einer Zeit, wo das Deutschtum nach der

*) Damals die anerkanntesten Theoretiker und Musiklexikographen.

Vernichtung Napoleons an Stolz und innerer Kraft gewonnen hatte, wohl ernst nehmen. Seine irrige Meinung aber, es habe keine zu grossen Schwierigkeiten, fremde Worte umzubilden, lässt einen Leichtsinn vermuten, wie er nur dem Witzbolde gut zu Gesicht steht. Und die Rubrik „Miscellen" ist in der allgem. mus. Zeitung meist dem Humor geöffnet. Die Künstler als „Werker" und „Werkerinnen" zu bezeichnen, ist schon wenig würdevoll; auch der Herr Tonstreitwerkmeister wird Berufung einlegen. Was aber werden unsere Krafttenöre sagen, wenn sie als „Dünnsänger" tituliert würden? Beleidigungsprozesse wären einfach nicht zu umgehen. Der Bassist als Grundsangwerker würde den Beleidiger in den Grund singen. Dass hingegen so manche Novitäten à la Zukunftsmusik „Klang-Machwerke" sind, muss zugegeben werden. Der Humor aller Zeiten hat da dem „Reformler" nachgeholfen: Friedrich der Grosse taufte das Cello „Nasen-instrument"; Bach nannte die am Klavier arbeitenden Komponisten „Klavierhusaren". Der Pianist als „Tastenwischer", der Organist als „Handfusswerker" und der Chormeister als „Vollsangstockwerker" gehören auch hierher.

Zum Schluss eine Bemerkung über „Beethoven als Sprachreiniger" in Heft 38: Was anno 1815 eine beissende Satire auf die Verbesserung der Worte „Oper" und „Operisten" (Singwerk und Singwerker) war, das soll Beethoven 1825 erst ernstlich angestrebt haben!? Beethoven, der die Allgemeine Musikalische Zeitung las — er beschwerte sich bei Breitkopf & Härtel wiederholt über die gehässigen Kritiken seiner Werke — wird sich diese Verdeutschungen vielleicht notiert haben, denn er liebte ja Humor.

Übrigens hat sich auch Goethe in den Gesprächen mit Eckermann (S. 354) gegen das Wort „komponieren" gewandt (Neue Zeitschrift für Musik 1848 S. 224 Nr. 38 vom 7. Nov. 48): „Ebenso ungehörig, fuhr Goethe fort, gebrauchen die Franzosen, wenn sie von Erzeugnissen der Natur reden, den Ausdruck Komposition. Ich kann aber wohl die einzelnen Teile einer stückweis gemachten Maschine zusammensetzen und bei einem solchen Gegenstande von Komposition reden, aber nicht, wenn ich die einzelnen lebendig sich bildenden und von einer gemeinsamen Seele durchdrungenen Teile eines organischen Ganzen im Sinne habe." — „Es will mir sogar scheinen", versetzte ich, „als ob der Ausdruck Komposition auch bei echten Erzeugnissen der Kunst und Poesie ungehörig und herabwürdigend wäre." — „Es ist ein ganz niederträchtiges Wort", erwiderte Goethe, „das wir den Franzosen zu danken haben, und das wir sobald wie möglich wieder los zu werden suchen sollten. Wie kann man sagen, Mozart habe seinen Don Juan komponiert! — Komposition! — Als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! — Eine geistige Schöpfung ist es; das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guss und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so dass er ausführen musste, was jener gebot."



Musik bei Ausrufern und Steinklopfern

Von Kapellmeister **Robert Hernried** (Wien)

Als Nachtrag zu meinem in Heft 37 der „Neuen Zeitschrift für Musik" erschienenen Artikel möchte ich noch folgende Ausrufe mitteilen, die mir soeben von einem befreundeten Arzt übermittelt werden. Sie sind streng melodisch und bilden, soweit sie Italien betreffen, somit eine gewisse Ausnahme von der Regel.

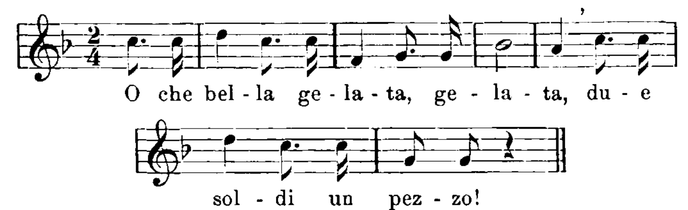
In Rom wurden vor 10—15 Jahren kleine Schiefertäfelchen (in der Größe eines kleinen Notizbuches) nebst daranhängenden Griffeln an jeder Straßenecke feilgeboten. Der betreffende Camelot schrieb, um den Vorteil seiner Ware zu zeigen, einige Worte auf die Tafel, verlöschte sie gleich wieder mit einem kleinen Schwamm und sang dabei (Tempo allegro):



Scri-ve-re e can-cel-la-re, tut-to quattro so(ldi)!

= Schreiben und auslöschen, alles zusammen vier Soldi!

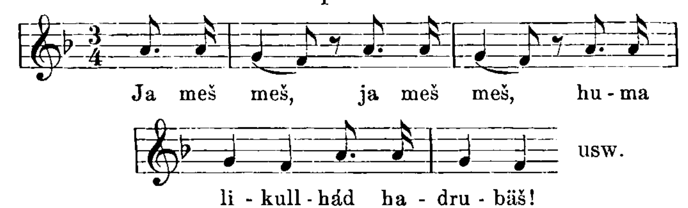
In Sizilien ruft der Verkäufer von Gefrorenem in schwärmerischem Ton:



= O welch schönes Eis, Eis. Zwei Soldi ein Stück!

Bei dem Worte „pezzo" brach der Ausrufer jäh ab und begann wieder von vorne.

In Tunis rief ein Aprikosen-Verkäufer:



= O die Aprikosen, o die Aprikosen, sie sind bereit für jedermann!

Die übrigen Ausrufe der arabischen Händler und Bettler sollen noch viel monotoner sein (meist auf ein und demselben Tone psalmodierend). So singt ein Bettler stets auf einen Ton) etwa folgendes: „O du Gütiger, tu' es für Gott, tu' es heute, an einem Freitag, tu' es heute!" Meist erfolgt die Ablehnung in demselben Tonfall mit den höflichen Worten: „Gott wird geben!" oder: „Gott gibt immer etwas Gutes!"



Neues von Verdi

Unter diesem Titel berichtet die Frankfurter Zeitung: Zu dem bevorstehenden 100. Geburtstage Verdis wird der Verdi-Zentenarfeierausschuss in Mailand eine wertvolle Quelle zum Leben und Schaffen des Meisters erschliessen, nämlich seine Briefentwürfe aus den Jahren 1844 bis 1901. Einer der Mitherausgeber des Buches, Alessandro Luzio, teilt daraus jetzt schon im „Corriere" einzelne, besonders interessante Abschnitte mit, die Verdis Arbeitsweise, seine Beziehungen zu seinem Verleger, zu Theatern, zu seinen Sängern usw. beleuchten. Luzio berichtet z. B., dass Verdi bei vielen seiner Opern daran gedacht hat, das Libretto selbst zu schreiben, und umfangreiche Studien dazu gemacht hat; zahlreiche Stellen in seinen Briefentwürfen belegen das. Besonders gründlich hat Verdi sich mit Shakespeare beschäftigt, von dem er mehr Stoffe für Opern entlehnen wollte, als er tatsächlich ausgeführt hat, und interessant ist, dass er bei Gegenständen, mit denen er nicht vertraut

war, Fachleute zu Rate zog: so hat er z. B. über den Wahnsinn König Lears ein Gutachten von einem angesehenen Psychiater eingeholt!

Unter Umständen arbeitete Verdi geradezu mit „vulkanischem Tempo", wie Luzio sich ausdrückt; so hat er bekanntlich die „Aïda" in wenigen Wochen geschrieben. Das entsprach aber seinem tiefsten Wesen durchaus nicht, wenigstens insofern es sich dabei um die Massenproduktion handelt. Hierüber äussert er sich in dem Entwurfe eines Briefes an seinen Verleger Ricordi aus dem Jahre 1874. Er sei kein Arbeiter, kein Tagelöhner, so meint er da, der seine Ware dem Arbeitgeber anbietet und dann seinen Lohn dafür bekommt. „Das ist gar nicht mein Wille. Ich habe schon einmal gesagt, dass ich, wollte ich kaufmännisch verfahren, durch nichts daran gehindert gewesen wäre, nach der „Traviata" alljährlich eine Oper zu schreiben und mir so ein Vermögen zu schaffen, das dreimal so gross ist wie das, das ich jetzt habe. Meine Auffassung der Kunst ist anders." Über die Auffassung der Kunst und seiner Kunstwerke hat er sich mit „jedem und allen" herumstreiten müssen. Die Zensur hat ihm bekanntlich des öfteren, so beispielsweise beim „Rigoletto", grosse Schwierigkeiten bereitet. Gegen diese war er wehrlos. Nicht so aber war es, wenn ihm Verleger oder Bühnenleiter Schwierigkeiten machten. Der häufigste Streitgegenstand, über den er sich mit den Bühnen herumschlug, waren die Kürzungen. Wenn er eine Oper vollendet hatte, war sie ihm ein Ganzes, das nicht verstümmelt werden durfte, und so hat er sich beispielsweise, wie man aus den Mitteilungen Luzios erfährt, beim „Don Carlos" ausbedungen, dass nichts gekürzt werden dürfe. Beim „Falstaff" hatte er einmal eine heftige Auseinandersetzung wegen angedrohter Kürzungen, und er erklärt: „Dieses Mal bin ich unerbittlich. Ich werde nicht klagen, aber wenn irgend etwas ausgelassen wird, verlasse ich das Theater und die Partitur wird zurückgezogen." Es scheint nach Luzio, als habe Verdi nur deswegen Interesse für Theatervorstellungen gehabt, um die richtige Aufführung seiner Werke überwachen zu können, denn sonst behagte ihm augenscheinlich das Theaterleben durchaus nicht. Seine persönliche Anwesenheit bei Aufführung seiner Opern hielt er für überflüssig, und die Reklame, die die Anwesenheit des Komponisten sicher macht, verabscheute er geradezu. „Seit sechs Jahren schreibe ich nun ununterbrochen," heisst es in einer Aufzeichnung, „ich ziehe von Land zu Land, und ich habe noch nie zu einem Journalisten ein einziges Wort gesagt, keinen Freund um Hilfe gebeten, nie den Reichen den Hof gemacht, um Erfolg zu haben. Niemals, niemals; diese Mittel verabscheue ich immer. Ich mache meine Opern, so gut wie ich kann, dann lasse ich die Sachen durch sich selbst wirken, ohne die Meinung des Publikums im geringsten meinerseits zu beeinflussen." Als im Jahre 1871 für die „Aïda" die Reklametrommel heftig gerührt wurde, war Verdi sehr ungehalten, weil er wollte, dass das Publikum sich sein eigenes Urteil bilde. Im Jahre 1887 sollte er zur Vorführung des „Othello" nach Rom kommen, aber dieses Ansinnen lehnte er, wie in seinen Briefentwürfen zu lesen ist, mit den Worten ab: „Meine Anwesenheit ist, vom künstlerischen Standpunkte gesprochen, vollkommen überflüssig; warum soll ich also nach Rom reisen? Um mich zu zeigen, damit man mir applaudiere?"

Einzelnen praktischen Fragen des Theater- und Opernlebens hat Verdi grösste Aufmerksamkeit geschenkt. Alle Wagnerverehrer wird es lebhaft interessieren, sein Urteil über die Versenkung des Orchesters zu hören. Verdi schreibt ausdrücklich, der Gedanke, das Orchester unsichtbar zu machen, der nicht von ihm, sondern von Wagner stamme, sei ganz vortrefflich. Er begründet dies mit der einheitlichen Klangwirkung und führt an, wie unangenehm es dem Zuschauer ist, wenn er vor der Bühne die Köpfe der Musiker, den Taktstock des Dirigenten und die oberen Teile einzelner Instrumente sieht. Eine hübsche Gegenüberstellung der französischen Kunstauffassung und seiner eigenen findet sich in einem Briefe an Du Locle. Da heisst es: „Ich bin kein Komponist für Paris. Ich weiss nicht, ob ich kein Talent dazu habe, aber ich weiss wohl, dass meine Kunstauffassung von der Ihrigen ganz verschieden ist. Ich glaube an die Inspiration; Ihr glaubt an die Mache." — Ein paar der Briefentwürfe behandeln einzelne Rollen aus Verdischen Opern, z. B. den Jago. „Wenn ich Schauspieler wäre und den Jago darzustellen hätte," erklärt Verdi, „möchte ich ein mageres, langes Gesicht haben, schmale Lippen, kleine Augen, die wie bei den Affen dicht bei der Nase stehen, eine hohe, fliehende Stirn, einen stark entwickelten Hinterkopf; ich würde zerstreut, nonchalant, gleichgültig gegen alles, ungläubig tun, Gutes und Böses mit einer gewissen legèren Art sagen, als ob ich an etwas anderes dächte, als was ich sagte, so dass ich auf den Vorhalt: „Du sagst da ja etwas ganz Abscheuliches" antworten könnte: „Wirklich? Das kann ich gar nicht glauben ... Wir wollen nicht mehr darüber reden." Eine solche Figur könnte alle Menschen täuschen, bis zu einem gewissen Grade sogar die eigene Gattin." Eine andere Stelle gilt der Darstellung der Lady Macbeth. Die Hauptstellen in der ganzen Oper sind nach Verdis Ausführungen das Duett zwischen der Lady und ihrem Gatten und die Nachtwandel-Szene. „Wenn diese Stellen missglücken, fällt damit die ganze Oper: diese Stellen dürfen überhaupt nicht gesungen werden: man muss sie spielen und mit hohler, verschleierter Stimme deklamieren: ohne dies geht die Wirkung verloren. Das Orchester spielt gedämpft, die Bühne ist ganz dunkel." Die Tadolini, die die Lady verkörpern sollte, hat für diese Rolle „zu grosse Fähigkeiten! Das scheint vielleicht absurd ... Sie hat ein gutes, schönes Gesicht und ich möchte die Lady Macbeth schlecht und hässlich haben. Die Tadolini singt vollkommen, und meiner Ansicht nach darf die Lady nicht singen. Die Tadolini hat eine überwältigende, klare, flüssige, mächtige Stimme, und die Lady soll eine rauhe, hohle, erstickte Stimme haben. Die Tadolini singt wie ein Engel, und die Lady soll etwas Teuflisches haben."



Zweites kleines Bachfest

Eisenach am 27. u. 28. Sept.

Die Aufgabe der im Jahre 1900 aus der aufgelösten Bachgesellschaft gebildeten „Neuen Bachgesellschaft", unbekanntere Werke S. Bachs würdig aufzuführen, verborgene Züge der Bachischen Kunst zur Erörterung und Geltung zu bringen, Bekanntschaft mit Bachs Vorgängern zu machen, soweit es sich um Werke handelt, die der Gegenwart bleibende Werte und Muster bieten, fand auf dem zweiten kleinen Bachfeste in einem Kirchenkonzert und zwei Kammermusiken eine weitere praktische Förderung und Lösung. Zu den weniger bekannten Werken gehören die Kirchenkantaten Nr. 57 „Selig ist der Mann" für Sopran und Baßsolo mit Orchester- und Orgelbegleitung sowie die geistliche Solokantate für Alt mit Orchester und Orgel „Widerstehet doch der Sünde". Beide zählen zu der Gattung der geistlichen Solokantate, die im liturgischen Gottesdienst des 17. und 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielten. Bach schrieb etwa 100 Werke dieser Art, die meisten derselben stellen hinsichtlich der Besetzung der Solopartien und der Ausführung der Begleitung so geringe technische Anforderungen, dass sich hier schon unseren kleinen Vereinen, auch den Schulchören, eine Literatur darbietet, deren Studium sich leicht und reichlich lohnt. Von ergreifendster Wirkung ist das innige Zwiegespräch zwischen Jesus und der gläubigen Seele in „Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet". Die ganze Kantate wird durch den idealen Ariosostil beherrscht; das Orchester führt in ausgesprochen sinfonischer Form die stimmungsvolle Begleitung aus. Einen wundervollen Orchestersatz, der fast volkstümlich klingt, hat die erste Arie der Solokantate „Widerstehet doch der Sünde". Leider vermochte die gut geschulte Altstimme von Frau Paula Werner-Jensen-Berlin nicht durchzudringen, da das Orchester — auch an anderen Stellen des Programmes — durchweg zu laut spielte.

Eine originelle Geburtstagskantate ist die Serenade „Durchlaucht'ster Leopold" (Fürst von Anhalt, Bachs Landesherr in Köthen), zu welchem Bach den Text wahrscheinlich selbst verfasst hat. Da Bach in Köthen keinen Chor zur Verfügung hatte, sucht er die fehlenden Chorstimmen (Alt, Tenor) zu ersetzen, indem er Violine und Bratsche vom Orchester befreit und sie die fraglichen Partien mit den Solostimmen (Sopran, Bass) ausführen lässt. Diese fast gar nicht bekannte Geburtstagsmusik sprudelt über von Glück und Freude; sie kann sehr wohl auch noch zu unserer Zeit als Gelegenheitsmusik Verwendung finden. Wie der hiesige Vortrag lehrte, kommt es hauptsächlich darauf an,

dem Text und der Eigenart des Stückes gerecht zu werden: den lebensfrohen, scherzenden, lachenden Bach zu illustrieren, der trotz allen Frohsinns auch der heiteren Muse Zügel und Fesseln seines strengen Stiles anlegt.

Die Serenade, welche Bach dem damaligen Geschmack entsprechend, als „Drama in musica" betitelt, ist geschrieben für Sopran und Baßsolo (durch Frl. Eva Lessmann-Berlin und Herrn Weissenborn-Berlin charakteristisch wiedergegeben) mit Orchester und Kontinuo (durch Herrn Professor Dr. M. Seiffert-Berlin stilgemäss behandelt).

Den Klangunterschied zwischen dem alten Cembalo und dem modernen Flügel in Parallele zu stellen, dienten die Sonaten Nr. 2 für Flöte und Klavier (die Herren M. Schwedler-Leipzig und Professor G. Schumann-Berlin) und für Cembalo und Violine in Edur (Frau Landowska und Herr Reitz-Weimar). Der stilgemässe Vortrag der für Cembalo und Violine verfassten Werke erfordert für das Tasteninstrument besonders sauberen Anschlag, deutliche Stimmführung und hingebungsvolles Spiel. Auf die rechte Anschlagsart des Cembalo, das in seiner Handhabung nicht zu viel klimperndes Beigeräusch erzeugen darf, wenn anders man an dem eigentümlichen Klang Genuss und Freude finden soll, verstand sich vortrefflich Frau Landowska.

Die Kammermusik des Altmeisters war vertreten durch das bekannte und beliebte Violinkonzert in Amoll (Solisten Herr: Reitz-Weimar, Continuo: Prof. Seiffert) mit Orchester. Der Mittelsatz dieses herrlichen Werkes hat auch dem modernen Ohr durch seinen gesangvollen Klang viel zu sagen; die Allegrosätze reissen durch Kraft und Feuer mit sich fort. Dem Orchester war hier wie auch an anderen Orten der Programme keine leichte Aufgabe gestellt: Bachs Polyphonie stellt technisch und rhythmisch die höchsten Anforderungen. Hierzu kommen die Feinheiten und Schwierigkeiten der Dynamik, die deutliche Gestaltung der Stimmführung, um den gedanklichen Inhalt plastisch darzustellen. Unter Geheimrat Kretzschmars Direktion, die nicht im Äusseren und Lehrhaften der Bachischen Kunst stecken bleibt, sondern in den Geist der Sache eindringt, waren sämtliche Orchesterdarbietungen stil- und wirkungsvoll. Eine ganz hervorragende Leistung muss auch die Wiedergabe des 6. brandenburgischen Konzertes genannt werden seitens der Herren: Unkenstein und Heintzsch-Leipzig (Bratsche); Döbereiner-München und Albini-Rom (Gambe); Kiessling-Leipzig (Cello); Wolschke-Leipzig (Bass); Dr. Seiffert-Berlin (Continuo). Musikgeschichtlich bemerkenswert ist, dass aus dem Presto (Schlußsatz) dieses 6. brandenburgischen Konzertes durch Ausschaltung des Orchesters des durch unsere klassischen Meister (H. Dittersdorf, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert) zur Blüte gebrachte Quartett und Quintett sich entwickelt hat. Bachs universales Genie leuchtet in hellen Strahlen auf aus der Bearbeitung des Konzertes für 4 Violinen und Orchester in Hmoll von dem meist ganz unterschätzten Antonio Vivaldi (1680—1743) für 4 Klaviere in Amoll. Beide Werke kamen am Schluss der 3 Konzerte zum Erklingen. Tönt schon aus Vivaldis Original ein fröhliches, geistvolles Musizieren, so atmet Bachs Bearbeitung unverwüstliche Lebenskraft und zeigt meisterhaftes Schalten und Walten mit allen Mitteln musikalischen Ausdrucks. An den 4 Klavieren (Frau Landowska, G. und Camillo Schumann, Martienssen-Berlin) wurde herzerfreuend und einmütig gespielt. Man sollte diesem interessanten Werke auch im anderen Konzertsaal öfter begegnen.

Ewigkeitswerte besitzen Bachs Orgelwerke, von denen Herr Königl. Musikdirektor B. Irrgang-Berlin meisterhaft vortrug: Präludium und Fuge Emoll, Passacaglia Cmoll: er hielt die oft verfehlte, richtige Mitte zwischen farbloser und verkünstelter Ausführung. Unter den günstigen Verläufen Bachs kam das Wetter von S. Bachs Vater, dem Eisenacher Organist J. Chr. Bach (1642—1703) mit der vom Duisburger a cappella-Chor (Dirigent Königl. Musikdirektor Josephson) vorgetragenen Motette (5stimmig) „Der Gerechte, ob er gleich stirbet" zu Gehör. Derselbe Chor sang in tadelloser Reinheit, schönster Schattierung und vollster Hingebung die beiden Choräle: „Gib dich zufrieden" und „So wünsch' ich mir zu guter Letzt". — Die Solokantaten jenes Meisters (J. Chr. Bach) gehören zu den schönsten und tiefsten dieser Kunstgattung.

In welch enger Beziehung der Stimmführung in Chorälen und Chorliedern Bach zu H. Schütz (1585—1672) und Jacobus Gallus (Jakob Handl 1550—1591) steht, ging aus Schützens „12jährigem Jesus im Tempel" für Sopran-, Alt- und Basssolo, Chor, Orchester und Orgel und dem 5stimmigen Chor aus dem „Opus musicum" von Gallus klar hervor.

Dass auch die weltlichen Gesänge jener Meister fruchtbar für die Gegenwart zu machen sind, erwiesen die mehrstimmigen Lieder von H. Schein (1586—1620), dem Vorgänger Bachs im Thomaskantorat, das Trinklied aus dem „Studentenschmaus" ist ein prachtvoller, kraftstrotzender Chor, den unsere Vereine sich nicht entgehen lassen sollten. Herrlich sind L. Hasslers (1569—1612) mehrstimmigen Gesänge, vom Madrigalchor des akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin (Dirigent Professor Carl Thiel) unübertrefflich schön gesungen und zum Teil stürmisch Da Capo verlangt. Lohnende Beschäftigung bringen jedem tiefer eindringenden Musikfreund die Duette von H. Albert (1604 bis 1651), dem Schöpfer unseres heutigen Liedes; ferner die Sonaten von Buxtehude (Ddur op. 2,2 für Violine, Gambe, Basso Continuo), die Bach stark beeinflusst hat, sowie Dall' Abaco (1675—1742) mit seinen Sonaten, die alle dem heutigen Musikleben neue Anregung zu geben vermögen. Johann Kuhnaus auf dem Cembalo gepflegte Programmusik — der Streit zwischen David und Goliath — lässt sich kaum wegen der eigenartigen Klangwirkung auf unserm Tasteninstrument (Flügel, Klavier) übertragen.

Bachs Verhältnis zu Corelli (1653—1713) beleuchtet dessen Conzerto grosso Nr. 9. Bachs diesbezügliche Werke gehören in der Regel nicht zu den einfachen Solokonzerten, sondern stellen ein Zusammenspiel von Virtuosen dar und versuchen an Conzertino die mannigfachsten Kombinationen.

S. Bachs Verhältnis zu seinem grossen Zeitgenossen Händel beleuchtet dessen von Fr. Paula Werner-Jensen-Berlin hübsch gesungene Arie aus Jepheta „Schreckensbilder, gross und bleich" und von Herrn Lauhenthal-Berlin nachdrucksvoll vorgetragene Arie: „Verbirg dein verhasstes Licht, o Sonn'".

Der Einfluss des grossen Meisters auf die Nachfolger ist zu ersehen aus dem Konzert für „Viola d'amore und Orchester von C. Stamitz (1746—1801).

Es würde zu weit führen, alle Belehrungen und Genüsse des zweiten kleinen Bachfestes noch eingehender zu schildern. Wer daran teilgenommen hat, wird neues Verständnis für Bach gewonnen haben und ihm wird die Beschäftigung mit seiner Kunst kein totes Studium bleiben: sie wird ihm dienen zur Bereicherung des Inneren, sowie auch dazu, die musikalischen Aufgaben unserer Zeit zu erkennen und zu fördern helfen. H. Oehlerking

---

Rundschau

Oper

Dresden Wir hatten eine etwas verspätete Première: Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna" ward am 24. September zum ersten Male aufgeführt und errang, wie fast überall, einen grossen Erfolg. Die Hauptpartien sangen Eva v. d. Osten, Vogelstrom und Plaschke; Herr von Schuch dirigierte und damit war die Sache schon von vornherein gewonnen. Aber es gab noch eine besondere Überraschung dabei, und das war unser Opernchor, der, nachdem er in den letzten Jahren hin und wieder nur recht Mässiges geleistet, jetzt musikalisch bewunderswert sicher war und als mitspielende Person sich zu bewegen und zu gliedern verstand. Das waren glückliche Studien-Erfolge der Herren Pembaur (Chordirektor) und Arnals (Regisseur). G. K.

Hamburg In der „Neuen Oper" brachte der 20. September als zweite Neuheit der eben begonnenen Saison die Erstaufführung von Verdis „Die Macht des Schicksals" in deutscher Übersetzung. Die zwischen dem „Maskenball" und „Aida" stehende Tragödie, die 1862 in Petersburg zuerst das Licht der Lampen erblickte und in der Umarbeitung von 1869 ihren Weg von Mailand aus durch

Italien machte, steht dem dichterischen Inhalt nach auf der Grundlage eines wenig anmutenden, aus loser Aneinanderreihung der Szenen bestehenden Handlung von Piave, die auch durch die deutsche Übersetzung von J. S. Grünbaum und die Umformung des Schlusses durch G. Göhler nicht gewinnen konnte. Es fehlt der Dichtung an Einheit und über den Mangel dieser vermochte auch Verdi in seiner stimmungsvollen, die Romantik streifende Musik nicht hinwegzuhelfen. So stehen hier in unmittelbarer Folge Sätze von grosser Schönheit dem Minderwertigen gegenüber. „Die Macht des Schicksals" bildet ein Übergangsstadium zu Verdis letzten Grosstaten. Die aufs Beste vorbereitete Aufführung stand in bezug auf das Zusammenwirken auf bemerkenswerter Höhe. G. Göhlers Leitung des aus jugendlich frischen Kräften gebildeten Orchesters und des Chors und die farbenreiche Inszenierung des Oberregisseurs M. Moris sind sehr zu loben. Unter den Vertretern der Hauptrollen zeichnete sich die hochbegabte Julia Heinrich (Donna Leonora) durch vornehmen Gesang und fesselndes Spiel aus. Vortreffliches leisteten auch die anderen, ebenfalls noch jungen Kräfte, insbesondere Heinrich Lachmund (Vater der Leonora) und Stanislaus v. Tarnawsky (Prior des Klosters).

Prof. Emil Krause

Konzerte

Kaiserslautern Im Mittelpunkt des musikalischen Lebens unserer Stadt stehen der Cäcilien- und der Musikverein unter der Leitung des Musikdirektors August Pfeiffer. Beide Vereine veranstalteten in der verflossenen Saison je 3 Konzerte und eine gemeinschaftliche Aufführung.

Das erste Konzert des Cäcilienvereins war dem Gedenken Meister Brahms gewidmet. Das Programm verzeichnet die „Tragische Ouvertüre", 4 ernste Gesänge für eine Baßstimme, 4 Lieder für Sopran und „Ein deutsches Requiem". Mit Mintje Lauprecht van Lammen und Hermann Weissenborn als Solisten erzielte die Aufführung eine tiefgehende Wirkung. Das zweite Konzert brachte ausser dem selten aufgeführten, tiefempfundenen „Gebet" für Chor und Orchester von Julius Röntgen und der Serenade mit obligaten Cello (Solist: Fritz Philipp) von Volkmann, Beethovens Fünfte und die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 in glänzender Darbietung. Im dritten Konzert wurden neben den Solovorträgen Marie Burger-Mathys und des Hofpianisten Alfred Höhn à cappella-Chöre geboten. Besonders interessierten 2 gemischte Chöre und 3 Lieder für Sopran, Kompositionen Musikdirektors, die eine warme Aufnahme fanden. Alfred Höhn erwies sich als glänzender Spieler.

Das erste Musikvereinskonzert brachte neben schönen Männerchorleistungen in geradezu idealer Weise die Blumnersche Komposition: „Sei getreu bis in den Tod" Elisabeth Ohlhoff und Kammersänger Arlberg spendeten Sologesänge und Duette. — Das zweite Konzert brachte eine ergreifende Wiedergabe der Brahmsschen Rhapsodie für eine Altstimme, Männerchor und Orchester. Daneben beanspruchte eine Ballade mit Orchesterbegleitung „Herr Olaf" von Hans Pfitzner grosses Interesse. Als Hauptwerk des Abends folgte Carl Reineckes „Hakon Jarl". Der Chor sang frisch, rhythmisch und mit guter Aussprache. Solistisch wirkten mit Emmi Leisner, Hans Vaterhaus und Fritz Schmidt. Eingeleitet wurde das Konzert durch eine glänzende Wiedergabe des „Ungarischen Marsches und Sylventanzes" von Hektor Berlioz. Das dritte Konzert brachte neben vaterländischen Gesängen (Leier und Schwert v. Weber) den Preischor „1813" von Hegar mit gutem Erfolge. Die Tonhöhe wurde bis zum Schlusse gehalten. Als Solisten erfreuten Emma Bellwidt und Lotte Hegyesi ein dankbares Publikum. Die Sängerin überragte ihre Partnerin bedeutend.

Alle zwei Jahre führen beide Vereine auf Anregung ihres musikalischen Leiters ein grösseres Werk auf. In den letzten Jahren waren es Händels „Messias", Verdis „Requiem" und Bachs „Mathäuspassion". In diesem Jahre wählte man „Quo Vadis" von Felix Nowowieski. Chor und Orchester boten unter begeisternder Führung eine Glanzleistung. Besonders der dritte Teil des Werkes erzielte eine zu Herzen gehende Wirkung. Die Aufführung litt unter der teilweise ungenügenden Besetzung der Solopartien. Herr Otto Schwendy sang die schwierige Petruspartie mit gutem Erfolg.

Ludwig Stichter

Noten am Rande

Die Gluckgesellschaft, nicht zu verwechseln mit der kürzlich gegründeten Gluck-Gemeinde, hat in ihrer letzten Mitgliederversammlung eingreifende Satzungsänderungen beschlossen, nachdem durch die der Musikwissenschaft angehörigen Vertreter des Direktoriums festgestellt worden war, dass eine in den Satzungen in Aussicht genommene Gesamtausgabe der Gluckschen Werke undurchführbar sei und nur eine wohl getroffene grosse Auswahl wissenschaftliche Berechtigung habe. Durch Übereinkommen zwischen dem Direktorium und den Kommissionen für die Herausgabe der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" und den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" haben diese die Herausgabe Gluckscher Werke nunmehr ausgiebig in ihren Arbeitsplan aufgenommen. Die „Österreichischen Denkmäler" nahmen in Aussicht: Orfeo, Alceste, Paride ed Elena, Telemacco, Ezio, Semiramide, Antigono, Sofonisbe, Le Chinese, sechs französische Singspiele, Instrumentalmusik und Ballette, Gesangstücke und Lieder; auch alle für Wien (den kaiserlichen Hof) und andere österreichische Städte geschriebenen Werke. Die „Bayerischen Denkmäler" haben zunächst die Herausgabe einer Auswahl der Jugendkompositionen, „Nozze d'Ercole" und „Cythère assiégée", sowie einer der beiden Iphigenien vorgesehen. Die grossen von Gluck für Paris, die Stätte seiner Triumphe, geschaffenen oder neu gestalteten Werke liegen ergänzend in einer grossen Partiturausgabe, besorgt von Fanny Pelletan, B. Damcke und Camille St. Saëns, im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig vor. Die Gluckgesellschaft widmet sich nunmehr der durch die neuen Satzungen gestellten Aufgaben: Der Herausgabe von praktischen Ausgaben der Hauptwerke Glucks und der ihm gleichgesinnten Italiener. Weiter soll sie literarisch das Verständnis für die Art und Bedeutung des grossen Tragikers wecken und fördern. In diesem Sinne ist die Begründung eines Gluck-Jahrbuches beschlossen worden, dessen Redaktion und Herausgabe Professor Dr. Hermann Albert in Halle a. S. übernommen hat, der auch eine grosse Biographie des Meisters vorbereitet. Der erste Jahrgang soll den Mitgliedern noch in diesem Jahre als Gesellschaftsgabe zugehen.

Ein Skizzenbuch Beethovens mit Entwürfen zur Missa solemnis ist in der nachgelassenen Autographensammlung des Komponisten Ignaz Moscheles, die unlängst verkauft wurde, entdeckt worden. Es enthält auf 80 Seiten die ersten und ausführlichsten, bisher unbekannt gebliebenen Entwürfe zu Beethovens grosser Messe. Die thematische Arbeit für einen gewissen Teil der Messe, besonders für die Singstimmen, ist in den vorliegenden Skizzen bereits vermerkt, bedeutende Teile sind allerdings von der gedruckten Fassung noch gänzlich verschieden. Es ist von besonderem Reiz, zu beobachten, wie der Komponist bereits an einzelnen Stellen mit der Zusammenstellung der Partitur, wenigstens für den Chor, beginnt. Hierfür ist Seite 27 der Handschrift von grösstem Interesse, da dort das Gloria schon für vier Stimmen entworfen ist. Von grösstem Interesse ist es ferner, dass sich in dieser Handschrift auch Skizzen zum Kyrie finden, denn bis jetzt waren solche zu diesem Teil der Messe überhaupt unbekannt. Die zahlreichen Bemerkungen des Komponisten in dem Skizzenbuch verleihen ihm einen weiteren grossen Wert, denn sie geben eine Idee von dem, was Beethoven bei Niederschrift der zum Teil noch dürftigen Entwürfe bereits von der Ausführung des Ganzen vorschwebte, wie er die Vortragsweise, das Tempo, die Tonart, die Instrumentierung bei vielen Stellen schon bei der ersten Konzeption mit erwog. Mitten in der Musik zur Missa finden sich Skizzen zu einem Instrumentalwerk, vielleicht auch zu einem Konzert, das nicht zur Ausführung kam, möglichenfalls auch zu einem sinfonischen Werk, worauf die „Geschwind" überschriebene Skizze etwa hindeutet. Das Skizzenbuch enthält Eintragungen, die, nach dem Format des Buches zu schliessen, offenbar am Schreibpult und nicht auf Spaziergängen gemacht wurden. Das Buch hat mehrfach den Besitzer gewechselt. Erst besass es Aloys Fuchs in Wien, der es Mendelssohn zum Geschenk machte. Dieser schenkte es zwei Jahre später an Moscheles weiter. Darauf beziehen sich eigenhändige Eintragungen auf dem Vorsatzblatt des Bandes. Aloys Fuchs schrieb: „Gegenwärtiges Skizzenbuch L. van Beethovens wurde aus der Verlassenschaft desselben im Dezember 1827 in Wien von mir erstanden und unterm heutigen Tag dem Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdy als ein kleiner

Beweis meiner Dankbarkeit für viele vergnügte Augenblicke, welche mir durch sein ausgezeichnetes Kunsttalent bereitet wurden, übergeben. Wien, den 16. September 1830. Aloys Fuchs." Und Mendelssohn fügte hinzu: „Und aus demselben Grunde (und noch aus vielen anderen) wurde es dann von mir dem Herrn Ignaz Moscheles übergeben. Berlin, den 19. Oktober 1832. Felix Mendelssohn-Bartholdy".

Kreuz und Quer

Altenburg. Der Altenburger Männergesangverein (Dirigent: Musikdirektor L. Landmann) feiert sein 50jähriges Stiftungsfest vom 10. bis 12. Oktober, das er sowohl nach der künstlerischen, als auch nach der festlichen Seite gleich würdevoll zu gestalten gedenkt. In den Festaufführungen werden zwei Meisterwerke geboten: „Missa solemnis" mit gemischtem Chor, Soli und Orchester von L. v. Beethoven, und „Pandora", Gesänge und lyrische Szenen nach Goethes Festspiel, für Männerchor, Soli und Orchester von Arnold Mendelssohn. Als Solisten haben ihre Mitwirkung zugesagt Frau Rose Gaertner aus Leipzig (Sopran), Fräulein Alice Aschaffenburg aus Frankfurt a. M. (Alt), Herr Franz Müller aus Darmstadt (Tenor), Herr Alfred Kase aus Leipzig (Bariton) und Herr Franz Frank aus Leipzig (Bass).

Berlin. Der Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine hielt in Berlin seine zehnte Vertreterversammlung ab. Der wichtigste Punkt der Tagesordnung war ein Antrag des Vereins akademisch gebildeter Musiklehrer und -lehrerinnen in Köln, zur Bekämpfung unlauteren Wettbewerbs durch nicht geprüfte Musiklehrer bei der Reichsregierung zu beantragen, dass in das Reichstheatergesetz, dessen erster amtlicher Entwurf vorliegt, ein Paragraph eingefügt werde, der das Unterrichten in der Musik von einer Prüfung abhängig macht. In der Aussprache hierüber wurde jedoch allgemein festgestellt, dass der Antrag einen unberechtigten Eingriff in die Gewerbefreiheit darstelle und deshalb wenig Aussicht auf gesetzgeberische Verwirklichung habe. Konservatoriumsdirektor Heydrich (Halle) wies darauf hin, dass eine solche Bestimmung namhaften Künstlern, die kein pädagogisches Examen abgelegt haben, den Musikunterricht unmöglich machen würde. Die Versammlung einigte sich auf die Forderung, dass es den Musiklehrenden durch Aufnahme einer Bestimmung in das Reichstheatergesetz ermöglicht werde, vor einer vom Staat eingerichteten und aus Fachleuten bestehenden Prüfungskommission einen Befähigungsnachweis zu erbringen. — Der zweite Vorsitzende Eichberg (Berlin) berichtete über die Stellung des Musiklehrerstandes zur Angestelltenversicherung und die sich daraus ergebenden Mißstände für den Musiklehrerstand. Er bezeichnete die Anwendung des Reichsversicherungsgesetzes für Privatangestellte auf den Musiklehrerstand als unzweckmässig, weil der Musikschüler nach diesem Gesetz als Arbeitgeber des Musiklehrers gilt. Diese unangenehme Bestimmung suchten die Musiklehrer zuerst dadurch zu umgehen, dass sie die gesamten Lasten auf ihre Tasche übernahmen. Dagegen ist aber die Aufsichtsbehörde eingeschritten und hat bestimmt, dass der Musiklehrer nur die Hälfte des Beitrages entrichten darf, während die andere Hälfte der Schüler zahlen muss, und zwar sollen die Schüler in ihrer Eigenschaft als Arbeitgeber kontrolliert werden. Der Referent führte zu dieser Entscheidung aus, dass sie unzweifelhaft zu einer Schädigung des freien Musiklehrerstandes führen muss, weil sich viele Lernende der Bezahlung des halben Versicherungsbeitrages entziehen und sich durch staatlich angestellte Musiklehrer ausbilden lassen werden, die von der Versicherungspflicht gesetzlich befreit und damit ausserordentlich viel günstiger gestellt sind. Der Redner teilte zum Schluss mit, dass der Zentralvorstand erneut die massgebenden Instanzen angehen wolle, damit die Zwangsversicherung für die Musiklehrer überhaupt aufgehoben werde. In der Aussprache nahmen auch mehrere Juristen das Wort und bestätigten den Referenten, dass weder nach dem Wortlaut des Gesetzes noch nach dem allgemeinen deutschen Sprachgebrauch ein Lehrer jemals Angestellter des Schülers sein könne. Es wurde dem Verband der Rat gegeben, eine Entscheidung der höchsten Gerichte herbeizuführen. Interessant war ferner ein Vortrag von Carl Robert Blum über „Das dritte Tongeschlecht" und ein Vortrag des Rechtsanwalts Leo Kempner: „Die Einrichtung des Rechtsschutzbüros". Die letzte Sitzung brachte als wesentlichsten Programmpunkt einen Vortrag des Kammergerichtsreferendars Dr. Brün über „Das musikalische Motiv im Recht", das im Urhebergesetz eine nur unklare Unterscheidung zwischen „Melodie", „Motiv" und „Thema" erfährt. Die hieraus entspringende Rechtsunsicherheit legte der Vortragende mit Hilfe historischer Beispiele und Wiedergabe von Ansichten namhafter Komponisten dar. In der nachfolgenden Debatte griff Professor Krause besonders ein, indem er beantragte, durch musikalische Sachverständige eine genaue Definition der Begriffe Melodie Motiv und Thema herbeizuführen. Es wurde beschlossen, die Frage auf die Tagesordnung des Zentralverbandes zu setzen.

— Prof. Ernst Taubert, Senator der Berliner Akademie der Künste, feiert am 25. September seinen 75. Geburtstag. Taubert gehört als Komponist der Schumannschen Richtung an.

— In der Charlottenburger Hochschule fand im Anschluss an die Sitzung des Zentralverbandes der Tonkünstlervereine ein Festkonzert statt. Aufgeführt wurden lauter seltene Werke: überhaupt zum ersten Male eine Sinfonie für Streichorchester mit Cembalo von Friedrich dem Grossen, darauf Das musikalische Opfer von J. S. Bach, dessen Thema ebenfalls von dem grossen König stammt, und zum Schluss ein Oktett von dem Neffen Friedrichs des Grossen, dem Prinzen Louis Ferdinand.

— Richard Strauss' neues a cappella-Werk „Deutsche Motette" nach Worten von Friedrich Rückert ist für sechzehnstimmigen gemischten Chor und vier Solostimmen komponiert und Prof. Rüdel und dem Berliner Hofopernchor gewidmet. Die Uraufführung soll am 12. November in der Philharmonie zu Berlin stattfinden.

— In der Philharmonie fand am 28. September vormittags zu Ehren Saint-Saëns unter Leitung des Komponisten ein Orchesterkonzert statt. Zahlreiche Musiker, der französische Botschafter und ein gewähltes Publikum waren anwesend. Als der greise Komponist erschien, erhob sich das Publikum und brachte ihm stürmische Huldigungen dar. Aufgeführt wurden ausschliesslich Werke von Saint-Saëns.

— Ein neues Violinkonzert von J. Kryjanowsky wird von Zlatko Balokovic am 3. Oktober in Berlin mit dem Philharmonischen Orchester zum ersten Male gespielt.

Breslau. Die grösste Orgel der Welt, das Instrument der Breslauer Jahrhunderthalle, hat 187 klingende Stimmen und dreizehn Transmissionen. Die Stimmen sind auf 5 Manuale von je 61 Tasten und ein Pedal von 32 Tasten verteilt. Die Register sind in einer Hauptorgel und einer in gleicher Höhe gegenüberliegenden Gegenorgel untergebracht. Die Entfernung beider Werke beträgt etwa 80 m Luftlinie. Beide Werke können zusammen gespielt werden. Von den 15120 Pfeifen, deren grösste eine Rohrlänge von 10,5 m und deren kleinste eine von 8 mm besitzt, können von einem Organisten zu gleicher Zeit 4000 zum Tönen gebracht werden. Auf dem Spieltisch befinden sich 337 Tasten, 911 Gruppenzugknöpfe, 203 Registerwippen, 156 Druckknöpfe, 25 Pedaltritte, vier Schwelltritte, ein Schwellhebel und eine Walze. Die Orgeltraktur ist nach einem neuen System von Paul Walcker gebaut. Um jede Abnutzungsmöglichkeit auszuschliessen, sind bei allen Kontakten Platinspitzen verwandt worden. Der Wind wird für die Hauptorgel durch einen Ventilator hervorgebracht, der in jeder Minute 160 cbm Wind mit 3000 mm Druck Wassersäule liefert und durch einen Motor von 12 Pferdekräften angetrieben wird. Die Fernorgel hat einen eigenen Ventilator von 25 cbm in der Minute auf 200 mm Druck von 1,5 Pferdekräften.

Dessau. Im Herzoglichen Hoftheater finden in der Saison 1913/14 7 Konzerte der Herzoglichen Hofkapelle unter Leitung des Herrn Generalmusikdirektors Mikorey statt. An neuen Werken gelangen zur Aufführung: Parsifal (mit Solisten und Chören), G. Mahlers vierte Sinfonie mit Sopransolo, Paul Juons Klavierfantasie, Richard Strauss' Waldhornkonzert, Jean Sibelius' zweite Sinfonie, Max Schillings Hexenlied und Bernhard Dessaus Violinkonzert (Uraufführung). Ausser einer Anzahl klassischer Werke (darunter Mozarts „Haffner"-Serenade) sind in Aussicht genommen: „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauss, Hamlet, Bergsinfonie und Ungaria von Franz Liszt und die

Ouvertüre zu Donna Diana von Reznicek. Neben den hervorragendsten Mitgliedern der Herzoglichen Hofoper und der Hofkapelle sind zur Mitwirkung gewonnen worden: Kammersängerin G. Förstel-Wien (10. November), Cellovirtuose Pablo Casals-Madrid (8. Dezember), Pianist Raoul Pugno-Paris (24. März). Ferner Professor Paul Juon-Berlin (Klavier), Henri Marteau-Berlin und Dr. Ludwig Wüllner-Berlin (5. Januar).

— Im Herzoglichen Hoftheater-Konzertsaal finden im Laufe dieses Winters 6 Kammermusikabende des Dessauer Hofkapell-Streichquartetts (erste Violine Herr Konzertmeister Otto) unter Mitwirkung des Herrn Generalmusikdirektors Mikorey statt. An Neuheiten gelangen zur Aufführung: Paul Juon, Rhapsodie für Violine, Bratsche, Violoncello und Klavier, Fritz Volbach, Klavierquintett Dmoll, A. Bruckner, Streichquintett in Fdur, Mojsisovics, Streichtrio (Serenade), P. Scheinpflug, Streichquartett Cmoll.

Dresden. Robert Volkmanns Briefe beabsichtigt der Grossneffe und Biograph des Tonsetzers, Dr. Hans Volkmann, herauszugeben. Die Besitzer von Briefen Volkmanns werden gebeten, diese leihweise oder in Abschrift dem genannten Musikforscher (Dresden N, Antonstr. 3) einzureichen.

— Die Sinfoniekonzerte im Königlichen Opernhause beginnen am 3. Oktober für die Reihe A, am 24. Oktober für die Reihe B. Zum erstenmal aufgeführt werden: Sinfonie Ddur von Erwin Lendvai, Ballettsuite von M. Reger, Sinfonietta von W. Korngold, Sinfonia comica von Dräseke (Uraufführung), Sinfonie Hmoll von Kurt Striegler, Festliches Präludium von Richard Strauss, Suite enfantine „Ma mère l'Oye" von Ravel, Sinfonie Nr. 3 von H. Zöllner, Sinfonischer Prolog Riccio von Sandberger. Von älteren Werken werden aufgeführt: Beethoven: Sinfonien Nr. 3, 4, 8, 9, Coriolan-Ouvertüre, dritte Leonoren-Ouvertüre; Violinkonzert; Mozart: Jupiter-Sinfonie; Schumann: Sinfonien Nr. 1 und 4; Brahms: Sinfonie Nr. 1 und Haydn-Variationen; Berlioz: Ouvertüre zu Benvenuto Cellini; Strauss: Tod und Verklärung; Cornelius: Ouvertüre zum Barbier von Bagdad; Bruckner: Sinfonien Nr. 4 und 6; Smetana: Ouvertüre zur Verkauften Braut; Tschaikowsky: Sinfonie pathétique; Schubert: Cdur-Sinfonie. Solisten der Reihe B sind Backhaus, Burmester, Stefi Geyer, Sauer, Georg Wille, Enrico Meinardi (Violoncello), Pauer.

— Der Martin Luther-Kirchenchor gibt sein diesjähriges Herbstkonzert am 20. Oktober und bringt als Hauptwerk das Triumphlied von J. Brahms für achtstimmigen Chor und Orchester. Für Karfreitag ist die Deutsche Messe von Taubmann in Aussicht genommen.

— Die Internationale Musikgesellschaft (Ortsgruppe Dresden) veranstaltet vier Vortragsabende: 12. November: Wendische Volksmusik (Bernhard Schneider). Im Januar: Beethovens Konzertreise im Jahre 1796 (Dr. Artur Chitz). Ende Februar: Karl Philipp Emanuel Bach (geboren 8. März 1714) und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius (geboren 2. Februar 1714) als Vertreter der deutschen Musikkultur ihrer Zeit (Dr. Rudolf Steglich). Ende April: Zeitgenössische Konkurrenzwerke zu Mozartschen Opern und deren Komponisten, Salieri, Martini, Paesiello, Sarti (Dr. E. Ginsberg).

— Dem Gedächtnis Felix Dräsekes ist die erste Musikaufführung in diesem Herbst im Musiksalon Roth am 5. Oktober gewidmet. Aufgeführt werden die Klaviersonate quasi Fantasia, Lieder und die Violoncellosonate Werk 51.

— Von Felix Draeseke wird demnächst ein bisher noch nicht gespieltes Werk in einem Sinfoniekonzert der Hofkapelle zur Aufführung kommen: eine Sinfonia comica.

Elberfeld. Die Stadtverordnetenversammlung hat den vom Oberbürgermeister empfohlenen Antrag des Theaterbeitrags, für die Aufführung des „Parsifal" in dieser Spielzeit des Stadttheaters zur szenischen Ausstattung bis zu 25000 M. zu bewilligen, abgelehnt.

Franzensbad. Die abgelaufene Musiksaison der Kurstadt Franzensbad brachte eine Reihe bemerkenswerter musikalischer Ereignisse. Eines lebhaften Zuspruches erfreuten sich die Sinfoniekonzerte, 18 an der Zahl. Von den Erstaufführungen für Franzensbad kamen unter anderem folgende grössere Werke in Betracht: Alex Luigini: Suite „Ballet Egyptien", Ed. Lucerna: „Sinfonische Tänze aus Tirol", R. Drigo: Suite de ballet: „Les millions d'Arlequin", Leo

Weiner: „Serenade Fmoll, 4sätzig, „Militärsinfonie" von Jos. Haydn, Georges Enesco: Orchestersuite op. 9. An fünf Nachmittagen waren „Wagner-Konzerte". Solistenabende veranstalteten: Willy Burmester; sein Begleiter war Willy Klasen, Professor am Neuen Wiener Konservatorium; Raoul von Koczalski — drei Chopin-Abende; E. Szonn-Kristmann, Konzertsängerin und Norbert Kubat (Violin) Prag; Liederabend Lisa Tarnow unter Mitwirkung von Fritz Wolf (Klavier) Dresden; Liederabend des Hofopernsängers Michael Nasta. Die jeden Mittwoch abgehaltenen Solistenkonzerte gaben ausserdem vielen zur Kur anwesenden fremden Künstlern Gelegenheit, sich hören zu lassen. Von den heimischen Solisten sind zu nennen: die Konzertmeister Herren Willy Ludwig, Fried. Thaler (Violine) und Julius Witek (Cello), die sich in hingebender Weise um diese Abende verdient gemacht hatten. Herr Musikdirektor Gustav Schmidt, als Leiter des Kurorchesters, ist ein sicherer, feinfühlender Dirigent von den besten Qualitäten.

Koburg. Auf dem Deutschen Sängertag in Koburg wurden neue Satzungen angenommen. Die ausschlaggebenden ersten drei Paragraphen lauten nunmehr: § 1. Der Deutsche Sängerbund ist die Vereinigung von Sängerbünden des Deutschen Reiches und Österreichs sowie von Sängerbünden und einzelnen Vereinen der im Auslande lebenden Deutschen. Er bezweckt die Ausbreitung und Veredelung des deutschen Männergesangs und die Förderung deutschen Sinnes. Durch die einigende Kraft des deutschen Liedes will er das deutsche Volksbewusstsein und das Gefühl der Zusammengehörigkeit der deutschen Stämme erhalten und stärken. § 2. Der Deutsche Sängerbund hat seinen Sitz in Stuttgart und ist in das Vereinsregister des daselbst zuständigen Amtsgerichts unter dem Namen Deutscher Sängerbund (Eingetragener Verein) eingetragen. § 3. Mitglieder des Deutschen Sängerbundes können die im Deutschen Reiche und in Österreich bestehenden Sängerbünde werden, sofern sie den in § 1 angegebenen Zweck verfolgen, landschaftlich geschlossen sind und mindestens 1000 Sänger zählen. Gegen die Entscheidung über die Aufnahme steht den betreffenden Bünden, d. h. den Bünden gegen deren Widerspruch die Aufnahme eines Bundes beschlossen ist, die Berufung an den Sängertag zu. Über Ausnahmen, die nur zulässig sind, wenn sie zur besonderen Förderung des Deutschen Sängerbundes dienen können, entscheidet der Gesamtausschuss. Die deutschen Sängerbünde und einzelne Männergesangvereine der im Auslande lebenden Deutschen können, sofern sie den Anforderungen des § 1 entsprechen, mit beliebiger Sängerzahl aufgenommen werden.

Köln. Hier ist der besonders in Männerchorkreisen bekannte Komponist und frühere Musikdirigent Ottomar Neubner gestorben.

Leipzig. Die aus den Schulen von Isadora Duncan und Jaques Dalcroze hervorgegangene Tänzerin Martha von Lund wurde für Monat Oktober zu Tanzabenden (Klassische Tänze) in Leipzig, Dresden, Hamburg, Frankfurt a. M. und München verpflichtet.

Oldenburg. Die Grossherzogliche Hofkapelle (Dirigent: Hofkapellmeister Ernst Boehe) gibt in diesem Winter 8 Abonnementkonzerte: I. Konzert am 22. Oktober, Beethoven-Abend, Solist: Herr Professor Eduard Bach aus München, Programm: Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel „Egmont", Fünftes Konzert für das Pianoforte (Esdur), Klavierstücke: Rondo (Gdur), Ecossaises, Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice, Fünfte Sinfonie; II. Konzert am 12. November, Solist: Fräulein Eva Lessmann aus Berlin, Programm: Ouvertüre zur Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" (Otto Nicolai), Arie aus der Oper „Jdomeneo" (Zeffiretti lusinghieri) (Mozart), Eine Lustspielouvertüre (M. Reger), Lieder mit Klavierbegleitung (Hans Pfitzner, Ernst Boehe, Kurt Lange und Joseph Marx), Vierte Sinfonie (Tschaikowsky); III. Konzert am 10. Dezember, Klassiker-Abend, Solist: Herr Professor Felix Berber aus München, Ouvertüre zu der Oper „Iphigenia in Aulis" (nach Rich. Wagners Bearbeitung) (Gluck), Konzert Ddur für die Violine (Mozart), Sinfonie Nr. 2 (London), (Haydn) Chaconne für Violine solo (Bach), Ouvertüre Nr. 3 zur Oper „Leonore" (Beethoven); IV. Konzert am 7. Januar, Solistische Mitwirkung der Oldenburger Kammermusikvereinigung: Die Herren H. Düsterbehn, K. Herbst, F. Möckel, W. Kufferath, Programm: Ouvertüre zu dem Weihnachtsmärchen „Das Christelflein" (Hans Pfitzner), Quartett-Konzert für 2 Violinen, Bratsche

und Cello (Ludwig Spohr), Tragische Ouvertüre (Ernst Boehe), Dritte Sinfonie (Eroica) (Beethoven); V. Konzert am 28. Januar, Romantiker-Abend, Solist: Frau Lorle Meissner aus Berlin, Programm: Ouvertüre zu Shakespeares „Sommernachtstraum" (Mendelssohn), Arie der Beatrice aus der Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" (Hermann Götz), Sinfonie in H moll (unvollendete) (Schubert), Lieder mit Klavierbegleitung (Brahms und Schumann), Serenade Nr. 3 für Streichorchester (Rob. Volkmann), Ouvertüre zu „Oberon" (von Weber); VI. Konzert am 18. Februar, Solist: Frau Hertha Pfeil-Schneider aus Bremen, Programm: Vorspiel zum III. Akt der Oper „Der Pfeifertag" (Max v. Schillings), Lieder mit Klavierbegleitung (S. v. Hausegger), „Wieland der Schmied" Tondichtung, unter Leitung des Komponisten (S. v. Hausegger), Tannhäuser-Ouvertüre, Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde", Meistersinger-Vorspiel (R. Wagner); VII. Konzert am 11. März, Solist: Herr Walter Lampe aus Berlin, Programm: Dritte Sinfonie (F dur), Klavierstücke (Johannes Brahms), Serenade für Blasinstrumente (Richard Strauss), Konzert A dur für das Pianoforte (Mozart), Ouvertüre zur „Verkauften Braut" (Smetana); VIII. Konzert am 1. April, Solist: Herr Dr. Matthias Roemer aus München, Programm: Ouvertüre „Der Corsar" (Berlioz), Lieder mit Klavierbegleitung (Max v. Schillings), „Die Nymphen", Introduktion und Rondo für Orchester (Uraufführung) (Hermann Bischoff), Eine Faust-Sinfonie (Liszt).

Paris. Gustave Charpentier ist mit der Komposition einer neuen lyrischen Oper beschäftigt, die den Titel „L'Amour au Faubourg" führen soll. Das Stück wird auch mehrere Sprechpartien enthalten und soll im nächsten Frühjahr an der Opéra Comique zum ersten Male aufgeführt werden. — Die Direktion der Grossen Oper lässt ankündigen, dass sie Wagners „Parsifal" ein eminent französisches Gepräge zu geben entschlossen sei. Die Dekorateure und Kostümmaler sind angewiesen, sich von der Bayreuther Tradition so weit als möglich frei zu machen und dem Pariser Geschmack von heute namentlich auch in den Szenen der Blumenmädchen.

Prag. Hier starb am 26. September der Chormeister des Deutschen Sängerbundes in Böhmen Adalbert Schaffer im 63. Lebensjahre.

Schneeberg (S.). Bei dem diesjährigen Hänel-Clauss-Kirchenkonzert wurde Mozarts Cmoll-Messe in der Aloys Schmittschen Ergänzung mit gutem Erfolg aufgeführt. Dirigent war der Schneeberger Kantor Mättig, die Chöre sang der Seminarchor.

Sondershausen. Wilhelm Backhaus hat das Klavierkonzert von Otto Neitzel in sein Repertoire aufgenommen und wird es im Oktober in Sondershausen und Dresden sowie später noch in einer Reihe anderer Städte spielen.

Neue Lieder

Meyer-Ambros, Franz, op. 1. Vier Männerchöre im Volkston. (Nr. 1. Rosmarin, Part. M. —,80, Stimmen M. —,60; Nr. 2. Ein klein fein Wiegenlied, Part. M. —,60, Stimmen M. —,60; Nr. 3. Sommermorgen, Part. M. —,60, Stimmen M. —,60; Nr. 4. Wanderlied, Part. M. —,80, Stimmen M. —,60.) Verlag von Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Vier kleine schlichte Männerchöre sind es, die hier Franz Meyer-Ambros, ein scheinbar noch junger Tonsetzer, den Männerchören vorlegt. Ich kann es mir ersparen, ausführlich darauf einzugehen, sondern kann mein Urteil darüber in wenige Worte zusammenfassen: Sehr gediegen in der Mache, meistenteils auch geschickt im Satz, ungrübelt in der Erfindung, von niedrigem bis mässigem Schwierigkeitsgrad, können sie ebenso gut grösseren wie kleineren Vereinen gute Dienste leisten. Will man in den einfachen Sachen noch ein paar Bewertungsunterschiede gelten lassen, so darf man sich wohl dahin aussprechen, dass die erste und zweite Nummer musikalisch am wertvollsten sind, die dritte und vierte aber mit ihrem frischen Zug und Schwung bei einer Zuhörerschaft von Laien am wirkungsvollsten abschneiden werden. Man darf den Chören also viel Glück auf den Weg wünschen.

Dr. Max Unger

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Carisch & Jänichen, Mailand:

Tarenghi, M., op. 4 J. Impressions et Sentiments pour Piano Cah. Ir n. M. 2.50. Cb. IIe n. M. 2.50.
— op. 60. Pages intimes pour Piano 2e Série No. 6. Réponses d'amour M. 2.—. No. 7. Souvenir lointain M. 1.30. No. 8. Rêve M. 1.30. No. 9. Joie intime M. 1.30. No. 10. Nocer du Classeur M. 1.30.
— Romanza appassionata pour Violon et Piano M. 1.90.

Der heutigen Nummer liegen **Prospekte** der Firmen Georg D. W. Callwey in München und Saturn-Verlag (G. Bumcke) in Berlin-Wilmersdorf bei, auf die wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Das Büro befindet sich ab 24. September Nürnberg, Adlerstrasse 21. Wir bitten beim Antritt des Winterengagements sofort die neue Adresse mitzuteilen, damit für pünktliche Überweisung der Zeitschrift Sorge getragen werden kann.

In der Zeit vom 29. September bis 28. Oktober ist der Vorsitzende auf Reisen; wir bitten während dieser Zeit von der Einsendung wichtiger Angelegenheiten abzusehen, da nur das Büropersonal anwesend ist.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 9. Okt.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 6. Okt. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 41

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Hefte 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 9. Okt. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Der Musiker Idealhimmel und Rechtshölle

Eine juristische Laienpredigt
für Konzertagenten, konzertierende Künstler, Musiklehrer, Musikschüler und Konservatorien

Von Dr. jur. **Hans Gotthard Schmaltz** (Hamburg)

I.

Merket auf!

Merket auf, ihr Künstler, die ihr Konzerte gebt, ihr Lehrer, die ihr Musikunterricht erteilt, und ihr Schüler, die ihr einmal ausübende oder lehrende Künstler werden wollt! Ja merket auf! Es gilt, einmal alltäglichen Dingen die Aufmerksamkeit zuzuwenden, Dingen, denen ihr eure Ohren zu verschliessen pflegt, weil sie euch zu irdisch erscheinen. Es gilt, einmal materiall, sozial, solidarisch und ein wenig juristisch denken zu lernen.

Gewiss, ich weiss wohl, dass ihr von solchen Dingen nicht viel wissen wollt. Ihr lebt in eurem musikalischen Idealhimmel und merkt dabei nicht, dass dieser Himmel eigentlich eine Hölle ist, in der ihr als juristische Kuriosa einherspaziert. Und diese Hölle hat eine Zuschauertribüne; auf der sitzen die Konzertagenten und ein Teil der Konservatoriumsdirektoren und lachen sich ins Fäustchen über die armen Künstler, Schüler und Lehrer, die sich da im Höllenfeuer so geduldig braten lassen.

Aber es ist notwendig, dass ihr euch eure juristische und soziale Kuriosität einmal vor Augen führt. Es ist notwendig deshalb, weil ihr endlich einmal erkennen müsst, welche Folgen es unter Umständen haben kann, wenn man eine Kuriosität ist, und weil ihr euch bei Betrachtung der Sachlage zum Bewusstsein bringen müsst, dass es notwendig ist, ein wenig solidarisch zu denken und zu handeln. Vor allen Dingen aber zunächst einmal das Erstere; denn die Fähigkeit, solidarisch zu denken geht euch noch vollständig ab.

I. Schüler, Lehrer und Konservatorium

Musikschüler und Musiklehrer — zwei Personengruppen, die sich, solange sie auf der Welt sind, in einem juristischen Embryonenzustande befinden. Was heisst das? Ein Dialog mag dieses Rätsel lösen:

Die Zeugniserteilung

Schüler: Nachdem ich nun meine Studien bei Ihnen beendet habe und nach der Stadt X. gehen will, um mich dort zu vervollkommnen, bitte ich Sie, Herr *R.*, mir ein Zeugnis über meine Fähigkeiten und mein Können auszustellen.

Lehrer: Aber, lieber Herr Z., was verlangen Sie von mir, ich soll Ihnen ein Zeugnis ausstellen? Ich bitte Sie, wer gibt Ihnen das Recht, ein solches Zeugnis von mir zu fordern? Ich bin im Gegenteil berechtigt, von Ihnen ein Zeugnis über meinen Unterricht zu verlangen. Also bitte, haben Sie die Güte, mir ein Zeugnis auszustellen.

Schüler: Aber, werter Herr *R.*; das verstehe ich nicht.

Lehrer: Mag sein, das Sie das nicht verstehen können, ich verstehe es auch nicht; aber es ist so. Fragen Sie Ihren Anwalt und das Bürgerliche Gesetzbuch! Ich bestehe auf meinem Recht! ...

Ich glaube zwar nicht, dass ein solches Gespräch jemals geführt worden ist. Denn kein Lehrer wird so wahnsinnig sein, von seinem Schüler ein Zeugnis verlangen zu wollen, und ausserdem wird man schwerlich einen Musiklehrer finden, der über seine juristischen Rechte und Pflichten als Lehrer Bescheid weiss, zumal da nicht einmal Juristen selbst sich die Ungeheuerlichkeit der Rechtsstellung zwischen Musikschüler und Lehrer klar gemacht haben. Aber möglich wäre es immerhin, dass ein Lehrer doch einmal darauf bestehen könnte, kein Zeugnis zu erteilen. Und ich zweifle nicht, dass diese Möglichkeit nicht schon oft zur Wirklichkeit geworden ist. Und der Lehrer, der so handeln würde, wäre im Recht, vollständig im Recht. Und zum mindesten sollte für den Schüler die Tatsache, dass sein Lehrer ihm das Zeugnis verweigern kann, Grund genug sein, über solche absurden Dinge einmal nachzudenken.

Man denke! Nach heutigen Gesetzen kann der Lehrer vom Schüler ein Zeugnis verlangen, nicht aber der Schüler vom Lehrer. Seltsam, nichtwahr? Aber es ist so. Der Schüler wird nach jetzigem Recht als Arbeitgeber betrachtet, der Lehrer als Arbeitnehmer. Auf Grund des Bürgerlichen Gesetzbuches aber hat der Arbeitnehmer einen Anspruch auf Ausstellung eines Zeugnisses. Man lese nur den § 630 nach; dort ist das Zeugnisrecht des Arbeitnehmers gesetzlich fixiert. Von einem Zeugnisrecht des Arbeitgebers ist aber nirgends im Gesetz die Rede. Also ist der Lehrer vollständig im Recht, der von dem Schüler ein Zeugnis fordert, nicht aber umgekehrt. Und wenn

du in Unfrieden mit deinem Lehrer auseinander gehst, so kann dir dieser miserable Rechtszustand äusserst peinlich werden.

Wie aber konnte ein derartig unglaublicher Rechtszustand möglich werden? Wie ist es angängig, dass für das Verhältnis zwischen Musiklehrer und Schüler derartig sonderbare Bestimmungen massgebend sein können? Man muss einen Augenblick juristische Pfade und wirtschaftliche Seitengänge betreten, um den Schleier, der über diesem merkwürdigen Geheimnis ruht, lüften zu können.

Der Laie wird ohne weiteres einsehen, dass das Verhältnis zwischen Musiklehrer und Musikschüler als ein Lehrverhältnis aufzufassen ist. Bei einem solchen ist es aber regelmässig der Lehrer, der Arbeit leistet. Es könnte vielleicht den Anschein haben, als ob der Schüler, der seine eingeübten Etüden oder Vortragsstücke dem Lehrer zu Gehör bringt, derjenige ist, welcher Arbeit leistet. Aber eine solche Ansicht wäre nicht haltbar; denn unter Arbeit im wirtschaftlichen und rechtlichen Sinne wird immer nur eine solche Geistes- oder Kraftanstrengung verstanden, die ein fremdes Bedürfnis befriedigt und als solche entgeltbar ist. Der Schüler aber übt und spielt oder singt nur in eigenem Interesse, um sich zu vervollkommnen, und seine Leistungen, die er dem Lehrer darbietet, sind jedenfalls in dem Moment, wo sie dem Lehrer zur Begutachtung vorgeführt werden, nicht als entgeltbares Objekt zu betrachten, mögen sie auch an sich künstlerisch für den Konzertsaal und damit als Mittel zum Geldverdienen geeignet sein.

Anders aber der Lehrer: Er arbeitet, das heisst er dient dem Interesse des Schülers, indem er ihn zum Musiker oder annehmbaren Dilettanten auszubilden versucht, und er leistet diese Arbeit gegen Entgelt. Der Lehrer also ist der Arbeiter, d. i. der Arbeitnehmer, der Schüler bzw. seine Eltern sind Arbeitgeber.

Man will diese Schlussfolgerung zunächst vielleicht nicht gern glauben, weil es eigentlich recht sonderbar klingt, dass der Lehrer, dem die Leitung über den Musikunterricht zusteht, Arbeitnehmer sein soll. Denn wenn man gewöhnlich das Wort Arbeitnehmer hört, so verbindet man damit zugleich den Begriff der Unterordnung unter die Befehle des Arbeitgebers. Es ist aber durchaus nicht nötig, dass dem Arbeitgeber in allen Dingen die Leitung zusteht; Hauptsache ist nur die Beantwortung der Frage, wer die Arbeit leistet.

Man ist erst in allerletzter Zeit auf dieses sonderbare Rechtsverhältnis zwischen Musiklehrer und Musikschüler aufmerksam geworden. Damals nämlich, als das Angestelltenversicherungsgesetz aus dem Reichstag mit Genehmigung des Bundesrats den Weg der Praxis betrat, begannen die Entrüstungsrufe der Musiklehrer und Lehrerinnen, die es nicht fassen konnten, dass sie als Angestellte behandelt werden sollten. So richtete z. B. die Musikgruppe Hamburg am 1. Oktober 1912 an die Reichsversicherungsanstalt folgendes Schreiben:

„Keine von uns kann sich als „Angestellter" ihrer Privatschüler oder der Eltern dieser Schüler fühlen. Keine kann in den Schülern oder den Eltern „Arbeitgeber" im Sinne des Gesetzes erblicken, wenn nicht schlechtweg jedermann, der einem anderen gegen Vergütung eine Leistung irgend welcher Art gewährt, hierdurch allein schon zu ihm in das Verhältnis des Angestellten zum Arbeitgeber tritt, wovon bei keinem anderen der sogenannten freien Berufe die Rede ist." („Einige ernste Worte über das neue Reichsvereinsgesetz und die Beschlüsse der Musikgruppe Hamburg.")

Die Musikgruppe Hamburg irrt nun freilich, wenn sie meint, dass bei keinem anderen der sogenannten freien Berufe die Rede davon sei, dass derjenige, der gegen Vergütung eine Leistung gewähre, dadurch Angestellter werde. Es sind nämlich sehr viele Menschen, die zu den freien Berufsmenschen gerechnet werden, als Angestellte, d. h. als Arbeitnehmer zu betrachten. Aber der Beruf der Musiklehrer bildet insofern eine besondere Klasse der freien Berufe, als es sich in diesem Falle um ein Lehrverhältnis, nicht um ein einfaches Arbeitsverhältnis handelt. Und weil man das in Musikerkreisen empfindet, auch ohne dass man dem juristischen Unterschied vielleicht zu fassen vermag, deshalb entrüstet man sich darüber, als Arbeitnehmer betrachtet zu werden.

Aber ich will auch sagen, wie es kam, dass eine solche Auffassung vom grünen Tisch der Juristerei aus möglich werden musste.

Die Entstehungsgeschichte der Absurdität

Ursprünglich kannte man keinen Unterschied zwischen Arbeits- und Lehrverhältnis; man kam mit den Begriffen aus, die für das Arbeitsverhältnis Anwendung fanden. Aber später genügte das nicht mehr: für Handel und Industrie wurden besondere Bestimmungen für die Lehrlinge geschaffen, die den Bedürfnissen der Beteiligten Rechnung trugen. Man gab den Handlungslehrlingen und den gewerblichen Lehrlingen ein eigenes Lehrlingsrecht. Warum erkannte man an massgebender Stelle, dass die bisherigen Bestimmungen nicht mehr ausreichten? Warum regelte man nur die Verhältnisse dieser Berufsgruppen und nicht auch zugleich die der übrigen Lehrlinge und Lehrherren, der Schüler und der Lehrer?

Die Beantwortung dieser Frage ist nicht so schwer zu finden. Ganz einfach deshalb, weil kaufmännische und gewerbliche Kreise auf die Notwendigkeit einer solchen Neuregelung hingewiesen hatten, und weil die Lehrerkreise nicht darauf aufmerksam machten, dass auch ihre und ihrer Schüler Rechtsverhältnisse der Regelung bedürften. Man kann nicht von den gesetzemachenden Juristen verlangen, dass sie erkennen, wo Abhilfe nötig ist, wenn ihnen nicht von wirtschaftlich interessierter Seite aus gesagt wird, dass ein Notstand vorhanden ist.

Und ein solcher Notstand ist vorhanden, auch wenn ihr, die Beteiligten, euch bisher nicht so recht darüber klar geworden seid. Und es ist an der Zeit, dass ihr über diesen Mißstand untereinander sprecht, dass ihr in Versammlungen Stellung dazu nehmt und dass ihr an zuständiger Stelle davon Kenntnis gebt, dass ihr nicht länger gewillt seid, als juristische und wirtschaftliche Monstra durch die Welt zu laufen.

Denn seht, jetzt seid ihr, Schüler und Lehrer, vielleicht noch einig, in allen Punkten einig. Aber wer weiss, wie lange dieser Idealzustand noch dauern wird? Auch zwischen euch wird möglicherweise in nicht zu langer Zeit ein wirtschaftlicher Kampf entbrennen, und dann werdet ihr nach Gesetzen verlangen, die euren wirtschaftlichen Verhältnissen angemessen sind. Warum wollt ihr nicht schon vorher solchen Kämpfen vorbeugen? Warum fordert ihr nicht ein Recht der Musiklehrlinge und der Musiklehrer? Warum dringt ihr nicht darauf, dass ihr als Lehrlinge, die Lehrer als Lehrherren vom Gesetz behandelt werden.

Aber vielleicht meint ihr, dass es euch ganz gleichgültig sein könne, ob ihr von Rechts wegen als Kuriosum behandelt werden müsst oder nicht. Aber bedenkt doch nur einmal, dass euch diese Gleichgültigkeit auch jetzt schon recht unangenehm werden kann. Oder glaubt ihr, dass die Geschichte, die ich von dem Zeugnis erzählte, eine Fabel ist? Und glaubt ihr, dass es lediglich Zukunftsmusik sei, die ich euch vortrage?

Ganz und gar nicht. Du, Schüler, bist Arbeitgeber; du, Lehrer, Arbeitnehmer. Was willst du als Schüler dagegen machen, wenn dein Lehrer die Ausstellung eines Zeugnisses verweigert? Gewiss, man kann auch ohne Empfehlung einen weiteren Lehrer finden: aber gerade die besten Lehrer, die du vielleicht zu deiner weiteren Ausbildung nötig hast, werden sich nicht bereit finden, dir Unterricht zu erteilen, wenn du nicht das Zeugnis deines letzten Lehrers vorzuzeigen vermagst. Und Protektion findest du nicht an allen Ecken. Was dann? Du, Schüler, solltest darauf dringen, als Lehrling behandelt zu werden, wie die anderen Lehrlinge auch. Oder meinst du, dass deine Künste zu viel wert seien, als dass man sie unter den Begriff der gewerblichen Ausbildung bringen könnte? Sei doch nicht so übertrieben stolz, wenn es gilt, dir eine wirtschaftlich und rechtlich praktische Existenz zu schaffen!

Und du, Lehrer, glaube doch nur nicht, dass dich die Sache nichts anginge. Das mag vielleicht bisher so erscheinen, es trifft aber nicht zu, wie du bald erkennen wirst. —

Schüler und Konservatorium

Auch im Verhältnis zwischen Schüler und Konservatorium macht sich die Tatsache, dass der Schüler der Arbeitgeber und das Konservatorium Arbeitgeber ist, unangenehm bemerkbar. Und gerade das Verhältnis zwischen Konservatorium und Schüler muss den Beteiligten einmal zum Bewusstsein gebracht werden, deswegen nämlich, weil die Macht der Konservatorien in den letzten Jahren ungeheuer gewachsen ist. Und es gehört keine Prophetengabe dazu, wenn man behauptet, dass die Konservatorien in der nächsten Zeit noch bei weitem mehr besucht werden als bisher, und dass daher das pilzartige Aufwuchern neuerer Konservatorien, das bisher schon in der musikalischen Botanik zu verzeichnen war, noch mehr stattfinden wird.

Dingen, die neu entstehen — und das Konservatorium ist in seiner pilzartigen Wucherung eine Neuerscheinung — pflegt man in musikalischen Kreisen nicht die wirtschaftliche Aufmerksamkeit zuzuwenden, die eigentlich erforderlich wäre; und so kommt es, dass die Konservatorien die juristische Stellung der Privatlehrer den Schülern gegenüber übernommen haben: sie sind Arbeitnehmer, die Schüler sind Arbeitgeber.

Wie wenig diese Begriffsbestimmung und die damit verbundene Stellung der Beteiligten eigentlich passend ist, geht schon daraus hervor, dass der Schüler, also der Arbeitgeber, sich einer Arbeitsordnung, den Satzungen des Konservatoriums, unterwirft. Oder hat man sonst vielleicht schon einmal einen Arbeitgeber gesehen, der sich einer Arbeitsordnung unterworfen hätte? Das ist einfach eine wirtschaftliche Unmöglichkeit, die noch dazu für den Schüler grosse Gefahren in sich birgt. So enthalten die einzelnen Satzungen der Konservatorien die verschiedenartigsten Bestimmungen über die Frage, unter welchen Voraussetzungen dem Schüler ein Zeugnis erteilt wird. Wenn das Konservatorium schon unter bestimmten Voraussetzungen ein Zeugnis zu geben geruht, so ist das ein Zugeständnis, das eigentlich rechtlich gar nicht gemacht zu werden brauchte. Denn dem Schüler steht nun einmal nach dem Gesetz kein Zeugnisanspruch zu. Und doch liegt die Forderung eines solchen Zeugnisses im elementarsten Interesse des Schülers, und gerade beim Konservatorium wird die Frage nach der Zeugniserteilungspflicht so wichtig, weil der Privatlehrer in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle ohne weiteres ein Zeugnis auszustellen pflegt, das Konservatorium die Zeugnisausstellung aber auf Grund seiner Satzungen nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen zulässt. In der Praxis ist das Konservatorium also in dieser Beziehung viel hinderlicher als der Privatlehrer.

Die Satzungen bestimmen z. B.: „Nach Absolvierung der Oberklasse und abgelegter Prüfung wird ein Abgangszeugnis gegen eine Gebühr von 3 M. ausgestellt".

Aber warum denn nur nach Absolvierung der Oberklasse? Können nicht auch Elementarschüler ein Interesse daran haben, ein Zeugnis zu erhalten? Und muss unter allen Umständen erst die Oberklasse absolviert sein? Auch solchen Schülern, die ohne Absolvierung der Oberklasse abzugehen und zu einem Privatlehrer überzugehen wünschen, muss das Recht zustehen, ein Zeugnis zu fordern. Und wofür endlich eine Gebühr von 3 M. — in manchen Konservatorien sogar von 10 M. — bezahlt wird, ist gänzlich unersichtlich. Wenn du, Schüler, nicht als Arbeitgeber, sondern als Lehrling behandelt werden würdest, — und ein solcher bist du, — so brauchtest du keinen Pfennig für das Zeugnis zu bezahlen und hättest in jedem Falle einen Anspruch darauf.

Ein anderes Reglement eines Konservatoriums lag mir vor, in dem bestimmt war, dass Abgangszeugnisse über Fähigkeiten, Studiengang und Leistung erst nach dreijährigem Studium ausgestellt werden, und dass bei kürzerer Studiendauer nur ein Attest über Fähigkeiten und Studiendauer erteilt werden könne. Aber warum soll der Lehrer nicht schon bei kürzerer Studiendauer die Leistungen des Schülers beurteilen können? Warum soll er nicht wenigstens in der Lage sein können, etwas über den Fleiss des Schülers zu sagen? Und warum endlich sollen nicht auch in diesem Falle Angaben über den Studiengang gemacht werden können?

Man merkt nur zu sehr das Prinzip aus derartigen Vorschriften heraus: Das ist das Geschäftsprinzip der Konservatorien. Durch solche Vorschriften will man den Schüler möglichst lange ans Konservatorium fesseln, man will nicht, dass er zu einem Privatlehrer oder zu einem anderen Konservatorium übergeht. Aber das ist eben ein Geschäftsinteresse, das mit künstlerischen Gründen nicht erklärt werden kann.

Man könnte mit Recht einwenden, dass das Konservatorium, wenn es einen künstlerischen Erfolg für den Schüler bedeuten soll, mindestens einen einjährigen Kontrakt sollte machen dürfen. Aber selbstverständlich, dieses Recht soll dem Konservatorium ja nicht genommen werden. Verkehrt ist es nur, dass dem Schüler, der wegen irgend welcher Umstände früher als er beabsichtigte, abgehen muss, das Zeugnis vorenthalten wird, obgleich er es vielleicht, gerade wenn er in andere Lehrverhältnisse übertritt, sehr gut brauchen kann. Ja Schüler, noch einmal: Wenn du vom Gesetz als Lehrling angesehen würdest, so brauchtest du dir nicht gefallen zu lassen, dass das Geschäftsinteresse

des Konservatoriums höher gestellt wird als dein künstlerischer Ausbildungsgang. So aber bist du darauf angewiesen, die Satzungen, denen du dich unterworfen hast, gelten zu lassen.

Und noch eine weitere Bestimmung der Konservatoriumssatzungen erscheint mir im Interesse der Schüler anfechtbar: die Satzungen bestimmen nämlich meistens, dass eine Änderung im Lehrerkollegium den Schüler nicht zur sofortigen Kündigung berechtigt. Das ist meiner Ansicht nach eine Bestimmung, die schon nach dem geltenden Recht angefochten werden kann, auch wenn die Satzungen vom Schüler oder dessen Eltern unterschrieben oder irgend wie sonst anerkannt sind, jedenfalls für denjenigen Schüler, der sich dem Lehrerbuf widmen will.

Es ist eine bekannte Tatsache, dass im Lehrerkollegium eines Konservatoriums häufig genug Änderungen eintreten und dass besonders in grösseren Städten das eine Konservatorium dem anderen seine Lehrer wegzulocken versucht, um mit seiner „Neuerwerbung" Parade machen zu können. Soll unter dieser Manie der modernen Geschäftskonservatorien der Schüler leiden? Oder hat er nicht vielmehr ein Interesse daran, bei demselben Lehrer fortgesetzt Unterricht zu erhalten? Dass der Lehrerwechsel für den Schüler zugleich auch einen Wechsel in der Unterrichtsmethode und in den allermeisten Fällen auch in der Technik bedingt, kann wohl nicht bestritten werden; und die Veränderung des Lehrerkollegiums, die für den Schüler daher sehr oft einen Rückschritt, jedenfalls aber eine Hemmung in seiner musikalischen Entwickelung bedeutet, kann aus diesem Grunde einen wichtigen Grund im Sinne des Gesetzes zur fristlosen Kündigung des Vertrages abgeben. Und selbst wenn ein Vertrag unterschrieben sein sollte, indem auf die Satzungen Bezug genommen wird, so würde eine solche Bestimmung als gegen die guten Sitten verstossend und daher als nichtig anzusehen sein. Denn es kann allerdings mit der Ansicht „aller billig und gerecht denkenden Menschen" nicht in Einklang gebracht werden, dass das Konservatorium sein Geschäftsinteresse so viel höher bewertet als die künstlerische Ausbildung des Schülers.

Aber natürlich wird die Frage, ob etwas gegen die guten Sitten verstösst oder nicht, je nach der Ansicht des Beurteilers verschieden beantwortet, und wer daher einen Vertrag unterschreibt, der auf die Satzungen Bezug nimmt, läuft stets Gefahr, dass das Gericht ihm sagt: Du hast die Satzungen damit anerkannt; ich kann nicht finden, dass eine solche Bestimmung gegen die guten Sitten verstösst; also trage du die Folgen davon. Man kann von dem Gericht nicht verlangen, dass es das Interesse der Beteiligten vollwertig abzuschätzen vermag, wenn es sich um Verhältnisse handelt, deren wirtschaftliche Bedeutung durch Nichtbeachtung der beteiligten Kreise totgeschwiegen wird.

Ihr Musikschüler habt dafür zu sorgen, dass solche Dinge an die Öffentlichkeit kommen. Ihr habt darauf hin zu wirken, dass ihr nicht mehr von Gesetz und Recht als Arbeitgeber, sondern als Lehrlinge betrachtet werdet.

Dreierlei Konservatorien

Die Konservatorien drohen in letzter Zeit die Privatlehrer zu ruinieren. Manche Privatlehrer haben diese Tatsache bereits unangenehm genug empfunden, manche merken erst jetzt nach Inkrafttreten des Angestelltenversicherungsgesetzes —, welche Konkurrenz ihnen in den Konservatorien entstanden ist. Denn dieses Gesetz ist geradezu der ärgste Feind der Privatmusiklehrer. Warum? Einfach aus pekuniären und bequemlichen Rücksichten: Der Schüler, der bei einem Konservatorium Unterricht nimmt, braucht keinen Beitrag zur Angestelltenversicherung zu bezahlen; hier zahlt der Lehrer als Arbeitnehmer, das Konservatorium als Arbeitgeber. Der Schüler, der bei einem Privatlehrer Unterricht nimmt, zahlt als Arbeitgeber die Hälfte der Beiträge und hat obendrein noch die Abrechnung zu machen. Ich glaube wohl mit Recht annehmen zu dürfen, dass die Schüler oder deren Eltern sich derartigen Unannehmlichkeiten, die noch dazu mit Geldverlusten verbunden sind, nicht gern aussetzen werden. Dann hat mans ja viel bequemer, wenn man zum Konservatorium geht, wobei der Schüler freilich übersieht, dass ihm auch dort auf irgend eine Weise die Versicherungsbeiträge aufgehalst werden. Aber er geht trotzdem zum Konservatorium, oder wirds vielleicht später tun; und die Konservatorien werden wachsen, wie die Pilze wachsen, noch mehr als bisher!*)

Die Frage ist nur, ob das im künstlerischen Interesse der Schüler liegt, eine Frage, bei der die Tatsache, dass die Privatlehrer durch diese Konservatoriumszuflucht pekuniären Nachteil erleiden, ausgeschaltet werden muss. Denn das Selbsterhaltungsinteresse verdient überall da keine Beachtung, wo es sich um die künstlerische Erziehung eines Menschen handelt.

Also steht nur zur Frage: Schadet diese Flucht in die Konservatorien im praktischen Ergebnis der musikalischen Entwickelung unseres Volkes und evtl. welche Abwehrmassregeln sind zu ergreifen? Eins ist wohl nicht zu bestreiten, dass nämlich das Konservatorium, solange es mit guten Kräften arbeitet, und das Geschäftsinteresse nicht zu sehr über das künstlerische Interesse des Schülers stellt, dem Privatunterricht gegenüber mancherlei Vorteile bietet: Anspornung des gegenseitigen Ehrgeizes, Möglichkeit des Unterrichts bei guten Lehrkräften, Übung im öffentlichen Vorspielen und andere Vorteile mehr. Dem steht andererseits ein grosser Nachteil gegenüber, nämlich die Unmöglichkeit für den Lehrer, sich mit einem Schüler intensiv genug beschäftigen zu können. Aber dieser Nachteil ist vielleicht nicht so gross, dass er nicht durch die vorerwähnten Vorteile aufgehoben würde.

Allein das alles gilt nur für ein Konservatorium ersten Ranges, das heisst für ein solches, das wirklich bemüht ist, der musikalisch-künstlerischen Ausbildung seiner Schüler die ernsthafteste Sorgfalt zuzuwenden. Ganz anders gestaltet sich das Verhältnis bei solchen Konservatorien, die mit mittelmässigen oder gar schlechten Lehrkräften rechnen müssen, da die guten Lehrkräfte schon vergeben sind, und die im übrigen ihr Unternehmen nur an dem Maßstabe des eigenen Geschäftsinteresses messen. Bei ihnen kann nicht die Rede davon sein, dass die Nachteile durch die Vorteile aufgehoben werden, da hier die Musikausbildung eben lediglich als Geschäft betrieben wird.

Aber auch diese Konservatorien haben wenigstens noch den Anschein einer musikalischen Erziehungsmethode, wenn sie auch in den Augen objektiver Beurteiler wenig oder gar nichts zur musikalischen Bildung beitragen. Was soll man aber erst sagen, wenn man von dem Unfug hört,

*) Neuerdings hat der Bundesrat bestimmt, dass die Privatlehrer und -Lehrerinnen, die einer bestimmten Pensionskasse angehören, nicht versicherungspflichtig sind. Die Lehrer sollten sich diese Wohltat zu Nutze machen!

der zum Teil von gänzlich minderwertigen Musikanstalten auf dem musikalischen Geschäftsmarkt mit Unterrichtserteilung getrieben wird. Darüber hat der Abgeordnete von Gossler im preussischen Abgeordnetenhause am 27. März 1912 folgendes ausgeführt:*) „Eine neue Erfindung sind die neuen Musikhäuser; das sind Musikinstrumentenhandlungen, die die Käufer dadurch heranziehen, dass sie entweder dem Käufer unentgeltlichen Unterricht versprechen oder ihm unentgeltlich ein Instrument geben, wenn er dafür Musikunterricht nimmt. Es gibt eine Firma, die für monatlich 3 M. wöchentlich eine Stunde erteilt und das Instrument gratis liefert anderswo kann man für ganze 10 M. fertig Klavierspielen lernen, und jeder 50. Schüler bekommt gratis eine Violine, jeder 100. ein Pianoforte ... In einem solchen Konservatorium, einer G. m. b. H., wo allerdings schliesslich die Polizei dem Unfug ein Ende machte, unterrichtete ein 14jähriger Junge im Klavierspiel: er hatte wöchentlich 56 Stunden zu geben und erhielt pro Stunde 12 Pfennige, für Überstunden 25 Pfennige!"

Man kann kaum behaupten wollen, dass derartige Institute mit musikalischer Ausbildung noch das geringste zu tun haben, man wird im Gegenteil darauf hinarbeiten müssen, solche Zustände unmöglich zu machen. Man kann auch nicht mit der Einwendung kommen, dass die Sache ja schliesslich nicht so schlimm sei, da es sich in solchen Fällen im Höchstfalle um ganz minderwertige Dilettanten aus den niederen Volkskreisen handele. Nein, wirklich, das ist gänzlich gleichgültig, ob es sich um Dilettanten oder Nichtdilettanten, um Arbeiter oder Millionärkreise handelt. Wir wollen auch den Dilettanten gute Musik vermitteln, soweit es möglich ist, und die niederen Volksschichten sind gewiss nicht dazu da, um in ihrer musikalischen Empfindung von Instrumentenhandlungen verhunzt zu werden!

Die Unterrichtserteilung im Gewerbe

Aber wie kann man helfen? Es gibt nur einen Weg, der zugleich die wirtschaftliche und juristische Ehrenrettung des Verhältnisses zwischen Lehrer und Schüler bedeutet: Der Musikunterricht muss den Grundsätzen des Gewerbebetriebes unterstellt und konzessionspflichtig gemacht werden!

Vom Musikpädagogischen Verband aus hat man eine andere, wenngleich ähnliche Regelung der Frage angestrebt:**) Man hat darauf hingewirkt, einen Befähigungsnachweis für Musikpädagogen einzuführen. Aber wenn auch dieser Versuch beweist, dass man in den beteiligten Kreisen die Notwendigkeit einer Regelung des Musikunterrichts erkennt — und das ist immerhin schon viel —, so muss er, so wie er gemacht wird, doch als unzureichend betrachtet werden. Denn wenn es auch richtig ist, dass durch die Beschaffung eines derartigen Befähigungsnachweises dem Unfug im Konservatoriumswesen zu Leibe gerückt werden könnte, so hätte man damit den Misständen im Verhältnis zwischen Schüler und Lehrer, zwischen Schüler, Lehrer und Konservatorium noch keine Abhilfe geleistet. Warum aber soll man nicht zugleich von Seiten der Lehrer eine Regelung dieser Verhältnisse anbahnen, wenn es möglich ist. Und es ist möglich, indem man den Musikunterricht als Gewerbe stempelt.

*) Vgl. Allgem. Musikzeitung, 39. Jahrg. Nr. 15, S. 395ff.
**) Vgl. über das erste Auftauchen dieser Frage: Allgem. Musikzeitung, 36. Jahrg. Nr. 2, S. 27ff.

Aber dagegen sträubt man sich in Lehrerkreisen*). Es ist nur nicht einzusehen, aus welchen Gründen. Warum weist ihr als Lehrer ein solches Ansinnen als unglaublich zurück? Bedenkt ihr denn gar nicht, dass ihr nach jetzigem Recht als Arbeitnehmer betrachtet werdet? Haltet ihr etwa eine solche Bezeichnung für wirtschaftlich angemessen? Ich meine, dass eine angemessene wirtschaftliche Regelung darin bestände, dass ihr als Lehrherren, die Schüler aber als Lehrlinge betrachtet werdet. Das würde eurer gegenseitigen wirtschaftlichen Lage entsprechen.

Bedenkt doch einmal: Was ist es denn, wenn man euren Unterricht als Gewerbe betrachtet? Ist damit etwa eurer künstlerischen Qualität Abbruch getan? Das werdet ihr im Ernst doch nicht behaupten wollen. Auch Rechtsanwälte und Ärzte müssen sich, wenn sie ihre Arbeit in den Dienst der Allgemeinheit stellen, bestimmten gesetzlichen Regeln unterwerfen. Du lieber Gott, ist denn eure Unterrichtserteilung etwas so im Himmel schwebendes, dass man es mit menschlichen Begriffen nicht erfassen könnte? Löst euch doch einmal von eurem Idealhimmel los und tretet auf die Erde und ihr werdet erkennen, dass man dort, auch wenn man künstlerisch noch so sehr begnadet ist, irdisch leben kann und muss.

Und wenn ihr damit einverstanden seid**), dass euer Unterricht als Gewerbe betrachtet wird, so müsst ihr zugleich darauf dringen, dass dieses Gewerbe konzessionspflichtig gemacht wird! Wie diese Konzessionspflicht praktisch gestaltet werden soll, ist im Grunde gleichgültig, wenn nur der Zweck erreicht wird. Und der Zweck wird allerdings erreicht, wenn ihr einen Befähigungsnachweis für Musikpädagogen verlangt. Es ist freilich richtig, dass es schwierig ist, einen Maßstab zur Beurteilung zu finden. Selbstverständlich darf keine polizeiliche Behörde über den Befähigungsnachweis entscheiden. Aber grundlegende Reformen, wie sie neuerdings in Berlin durch Gründung einer Musikerkammer angestrebt werden oder wie der Verband der konzertierenden Künstler sie durch Einführung der Diplomprüfungen vor einer Jury für konzertierende Künstler — wenn auch unvollkommen — bereits durchgeführt hat, könnten imstande sein, diese Schwierigkeit zu beseitigen.

Und auch damit wird man rechnen müssen, dass nämlich anerkannte Künstler sich weigern werden, sich einer Prüfung zu unterziehen, und dass andererseits die Frage, wer als anerkannt zu gelten hat, durchaus nicht leicht zu beantworten ist. Aber man wird auch hier einen Ausweg finden können, indem man Vorschriften schafft, durch die z. B. für die Übergangszeit eine bestimmte Altersgrenze für Prüfung oder Nichtprüfung als massgebend bezeichnet wird. Ein solches summarisches Verfahren würde zwar den Fehler haben, für die Gegenwart die Misstände nicht vollständig zu beseitigen. Aber es würde der Zukunft dienen; und Gesetze, die Reformen bringen, können naturgemäss für die Gegenwart nicht völlig wirkungsvoll sein, sondern repräsentieren hauptsächlich einen Zukunftswert. Ist das nicht schon genug?

Und obendrein müsste man auch für Konservatorien die Einholung der Genehmigung zur Unterricht erteilung obligatorisch machen. Nur dadurch kann man den Konservatorienunfug endgültig beseitigen. Denn wenn auch

*) Vgl. die Ausführungen Ludwig Riemanns auf dem Internationalen Musikpädagogischen Kongress. Allgem. Musikzeitung, 40. Jahrg. Nr. 14, S. 449.
**) Vgl. Allgem. Musikzeitung, 39. Jahrg. Nr. 38, S. 912ff.

der einzelne Lehrer, der Musikunterricht erteilen will, den Befähigungsnachweis erbringen müsste, so könnte sich doch dieser oder jener in ein sogenanntes Konservatorium einschleichen, ohne die Fähigkeit als Musikpädagoge zu besitzen. Und gerade das ist es, was beseitigt werden soll.

(Fortsetzung im nächsten Hefte, und zwar über das Verhältnis zwischen konzertierenden Künstlern und Konzertagenten.)



Das Verdi-Jubiläum

Von Dr. **Arthur Neisser**

III.

Mailand, 2. Oktober

Wenn die grosse Verdi-Saison in Parma zu Ende gegangen ist, dann ist der hiesige Gedenkzyklus von Opern des in diesem Jahre so gefeierten Meisters erst an seinem Höhepunkt angelangt. Man beginnt an der Scala mit der im Jahre 1842 entstandenen Oper „Nabucco" und führt ausserdem nur „Aïda", „Othello" und „Falstaff" auf. Das ist sehr zu bedauern und eigentlich schon deshalb schwer zu verstehen, weil das mit der Scala eng verwachsene Verlagshaus Ricordi die Besitzerin der Werke Verdis ist und doch in diesem Jahre die beste Gelegenheit gehabt hätte, unauffällig für die vielen mit oder ohne Recht in Vergessenheit geratenen Opern des Meisters Reklame zu machen, die bei dieser Gelegenheit mit den ersten Kräften der „Scala" zu hören ausserordentlich interessant gewesen wäre. Doch die Beteiligten müssen ja das Publikum ihres Theaters besser kennen als unser einer mit seinen „unpraktischen idealistischen Gesichtspunkten!!" ... Jedenfalls hätte man doch wenigstens „Simon Boccanegra" neu einstudieren können, eine Oper, die im Jahre 1881 textlich von Arrigo Boito in so geschickter Weise umgestaltet worden ist und eine Reihe der genialsten melodischen Eingebungen Verdis enthält; soviel ich unterrichtet bin, hatte diese Oper auch seiner Zeit eine ganz überraschend günstige Aufnahme gefunden und würde sich vielleicht gerade für das grosse Publikum besser eignen als die gestern zur Einweihung des Verdi-Zyklus gespielte Oper „Nabucco". Das im Jahre 1842 entstandene Werk zeigt zwar, namentlich im Vergleich mit den beiden vorhergegangenen Jugendexperimenten („Oberto, Conte di S. Bonifacio" und „Un giorno di regno") eine grosse Verinnerlichung des Stiles, ohne indessen die starke Abhängigkeit von den damaligen Vorbildern Verdis, namentlich Rossini und Donizetti verleugnen zu können. Der Wert und, wenn man will, der unsterbliche Teil der Partitur beruht in den heiligen, religiös-gläubigen Elementen der Musik. Man fühlt, Verdi hat sich in den Gebetschören der Israeliten (zumal in dem melodisch ganz herrlichen Chore des letzten Aktes „Va pensiero sull ali dorate" „Erheb' dich Gedanke auf goldenen Schwingen") und in dem Gebet des Zacharias, nach dem Herzeleid, das ihm damals widerfahren ist, als er schnell nacheinander Weib und Kinder verlor, voller Inbrunst in diese Musik versenkt, die im wahrsten Sinne des Wortes wie eine Tränenbefreiung in musikalischer Gestalt einwirkt. Aber im übrigen wechseln doch diese genialen Einfälle mit konventionellen noch allzu stark ab, und namentlich formell ist die Musik noch zu sehr in der Konvention befangen, um den „Nabucco" dauernd der Bühne erhalten zu können. Immerhin hat die Handlung des von Solera herrührenden Textbuches einen stark fortreissenden Zug; sie ist nicht auf den üblichen Eifersüchteleien begründet, sondern der Hass der sich für Nabuccos Tochter ausgebenden Sklavin Abigaille des Babylonierkönigs gegen Fenena, Nabuccos wahre Tochter, ist nicht nur durch Eifersucht erklärt, weil Ismael Fenena Abigaillen vorgezogen hat, sondern die Haupttriebfeder ihres Hasses bildet ihre Herrschsucht; in einer, in der ursprünglichen Gestalt des Textbuches noch nicht vorhandenen Schlußszene die gestern gespielt wurde, nimmt Abigaille sterbend Abschied von Ismael und Fenena und Nabucco, wodurch die Handlung noch abgerundeter wird. Den Höhepunkt erreicht das Buch in der Szene, in der sich Nabucco als Gott anbeten lässt und in der ihm durch einen Blitzstrahl die Krone vom Haupt gerissen wird. Verdi folgt hier den Vorgängen mit einer dramatischen Kraft, die sich namentlich in der grandiosen Instrumentation kundgibt; in dieser Orchestration finden wir auch bereits die solistische Verwendung der Instrumente, etwa des Cellos oder der Flöte, die später so charakteristisch für Verdi geworden ist.

Die Aufführung in der Scala konnte in dem orchestralen Teile unter der Leitung Leopoldo Mugnones, des in Deutschland unbekannten, aber versiertesten Verdidirigenten, der den Meister noch persönlich gekannt hat, den höchsten Ansprüchen genügen. Es war nicht die Schuld dieses Dirigenten, wenn die Darsteller, namentlich deren weiblicher Teil, sich nicht mit ganzem inneren Anteil an der Handlung beteiligten und auch (dies gilt namentlich von der Abigaille des Frl. Cecilia Gagliardi) zuweilen erheblich detonierten. Ganz ausgezeichnet sangen und spielten Carlo Galeffi den Nabucco und Nazzareno de Angelis den Zacharias, obgleich der Letzgenannte nicht einmal besonders gut disponiert war. Die Chöre, die den schönsten Teil der Partitur bilden, wurden mit grosser Sicherheit gesungen. Ganz besonders erwähnenswert sind die von Antonio Rovescali entworfenen prachtvollen und stilechten Dekorationen.



Leopold Mozart an Wolfgang Amadeus

Ein unveröffentlichter Brief*)

Aus dem Nachlasse des Mozartbiographen Otto Jahn hat der Dresdner Schriftsteller Artur Schurig, in einer Abschrift aus dem Jahre 1852, einen Brief Leopold Mozarts an seinen Sohn hervorgezogen, der jetzt zum ersten Male im „Inselalmanach auf das Jahr 1914" veröffentlicht wird und der in der Gegenüberstellung der beiden verschiedenartigen Charaktere ein reizvolles Bild enthüllt. Der Brief stammt vom 23. Februar 1778. Nach einer ziemlich ausgedehnten Standrede des Vaters wegen einiger Schulden und Unwahrheiten des Sohnes, kommt er dann auf dessen Eigenschaften als Mensch und Künstler zu sprechen:

„Mein lieber Wolfgang! Du überzeugst mich in allen Deinen Briefen, dass Du bei dem ersten hitzigen Gedanken, der Dir in den Kopf kommt oder in den Kopf gebracht wird, immer sitzen bleibst, ohne die Sache recht zu überlegen und auseinanderzusetzen. Zum Beispiel schreibst Du: ‚Ich bin ein Komponist. Ich darf mein Kompositionstalent nicht vergeuden'... Wer sagt denn, dass Du das tun sollst? Beim Herumziehen würdest Du dies allerdings tun. Um Dich als Komponist der Welt bekannt zu machen, dazu musst Du in Paris, Wien oder Italien sein. Du bist jetzt am nächsten bei Paris. Wo habe ich mehr Hoffnung, mich hervortun zu können: in Italien, wo in Neapel allein gewiss 300 Maestri für die gut zahlenden Theater die Scrittura in den Händen haben? Oder in Paris, wo etwa zwei bis drei fürs Theater schreiben, und man die anderen Komponisten an den Fingern herzählen kann. Das Klavier muss die erste Bekanntschaft

*) Für dessen Echtheit wir Schurig die Verantwortung überlassen.

und Dich bei den Grossen beliebt machen. Dann kann man auch etwas auf Subskription stechen lassen, was ein bißchen mehr einträgt, als wenn man einem italienischen Kavaliere sechs Quartette komponiert und dafür etliche Dukaten oder gar eine goldene Schnupftabaksdose (im Werte) von drei Dukaten bekommt. Da ist es in Wien noch besser! Wenigstens kann man da eine Subskription auf geschriebene Musik machen. Kurzum, könnte ich Dir mehr gesetztes Wesen oder nur mehr Überlegung bei der Hitze Deiner Einfälle beibringen, so würde ich Dich zum glücklichsten Menschen der Welt machen. Allein ich sehe, es kommt nicht vor der Zeit. Und doch ist in betreff Deines Talentes alles vor der Zeit gekommen. In den Wissenschaften begreiffst Du doch alles mit der grössten Leichtigkeit. Warum soll es Dir dann nicht möglich sein, die Menschen kennen zu lernen, ihre Absicht zu erraten, dein Herz vor der Welt zu verschliessen und bei jeder Sache genaue Überlegung zu nehmen und sonderheitlich (Notabene!) nicht immer allein bei der guten mir oder meinen Nebenabsichten schweichelnden Seite sitzen zu bleiben? Warum soll ich meine Vernunft nicht dazu an wenden, allzeit die böse Seite aufzusuchen, allen Fällen und Folgen nachzuspüren und endlich dadurch auf mein Interesse zu denken und der Welt zu zeigen, dass ich Einsicht und Vernunft habe? Oder glaubst Du, es ist mehr Ehre, wenn ich mich für einen Narren halte und mich zu meinem Schaden von anderen ausbeuten lasse, die dann in die Faust lachen und Dich für einen jungen, unerfahrenen Menschen ansehen, der zu allem zu bereden ist. Mein lieber Sohn, Gott hat Dir eine treffliche Vernunft gegeben. Was Dich hindert, sie immer recht anzuwenden, sind, wie ich einsehe, nur zwei Ursachen. Wie man sie gebrauchen soll und wie man Menschen erkennen kann, das hast Du an mir genug gesehen. Du hast oft aus Spass gesagt: der Papa kommt gleich nach dem lieben Gott! Was meinst Du wohl, was dies für Ursachen sind? Untersuche Dich, lerne Dich kennen, mein lieber Wolfgang! Du wirsts finden. Es ist ein bisschen zu viel Hochmut und Eigenliebe. Und dann: dass Du Dich gleich zu familiär machst und jedem Dein Herz öffnest. Kurz, dass Du, da Du ungezwungen und natürlich sein willst, in das gar zu Offenherzige verfällst. Das erste sollte eigentlich das letztere verdrängen; denn wer Hochmut und Eigenliebe besitzt, wird sich nicht leicht zu Familiaritäten herablassen. Allein bei Dir wird Hochmut und Eigenliebe nur beleidigt, wenn man Dir nicht gleich die gebührende Hochschätzung bezeigt. Sogar Leute, die Dich nicht kennen, sollen es Dir an der Stirne ablesen, dass Du ein Mensch von Genie bist. Schmeichlern hingegen, die Dich mit der Absicht des Eigennutzes in den Himmel heben, bist Du fähig, mit der grössten Leichtigkeit Dein Herz zu öffnen und ihnen in allem wie dem Evangelium zu glauben. Du wirst auch ganz natürlich betrogen, denn sie brauchen sich nicht zu verstellen, weil das Lob billig ist. Sie sagen nicht, was nicht die Wahrheit wäre. Nur ihre Absicht bleibt Dir verborgen die Dir also Nebenumstände zeigen müssen und zeigen können. Und um Dich desto gewisser zu fangen, mischen sich die Frauenzimmer hinein. Widerstehst Du da nicht, so bist Du unglückselig auf Deine Lebenszeit. Überlege alles, was Dir immer in der kurzen Zeit Deines Lebens begegnet ist; überlege es mit kaltem Blute, mit gesunder, uneingenommener Vernunft: so wirst Du sehen, dass ich nicht allein als Dein Vater, sondern als echter Freund mit Dir spreche. Denn so angenehm und so lieb mir der Name Sohn zu Herzen dringt, so sehr ist oft den Kindern der Name Vater verhasst. Das glaube ich von Dir nicht, obwohl Du von einem Frauenzimmer in Wien die Worte angehört hast: ach, wenn doch nur kein Vater da wäre! Welche Worte allein Dir hätten einen Abscheu erwecken müssen. Ich bitte Dich, glaube nicht, dass ich Misstrauen in Deine kindliche Liebe setze. Alles, was ich Dir sage, geht nur dahin, einen rechtschaffenen Mann aus Dir zu machen. Millionen Menschen haben keine so grosse Gnade von Gott erhalten, wie Du. Welche Verantwortung! Wäre es nicht auf immer schade, wenn ein so grosses Genie auf Abwege geriete? Und das ist in einem Augenblicke geschehen. Ich muss jetzt schliessen. Die Nannerl und ich küssen Euch viel millionenmal und ich bin Mozart."

Rundschau

Oper

Königsberg i. Pr. Die Spielzeit 1912/13 war im Juni zu Ende gekommen mit Wagners „Siegfried". Es war dies das erste Jahr unter der Direktion Berg-Ehlert, des Schwiegersohnes seines Vorgängers, des verstorbenen Geh. Hofrats Varena. Finanziell schnitt das Stadttheater nicht gerade günstig ab. Der Zuschuss der Stadt musste zum nicht geringen Teil zu unerlässlichen Umbauten und Neueinrichtungen verwandt werden, damit das erste Kunstinstitut unserer Residenz- und Großstadt eine würdige Pflegerin der Kunst sein könne. Ganz konnten in genannter Zeit diese Verbesserungen nicht durchgeführt werden. Was aber dem Stadttheater finanziell unvorteilhaft wurde, war, nächst den allgemeinen ungünstigen Zeitverhältnissen, der Einführung der Billettsteuer und der Konkurrenz der Kinos vor allem die des Neuen Schauspielhauses. So wurde denn die Direktion des Stadttheaters naturgemäss gedrängt, sich vorwiegend der Oper zuzuwenden — und das kostet Geld, viel Geld. Zu solch reichlichem Opernrepertoir gehören viele Kräfte, tüchtige Kräfte und diese sind nicht allzu dicht gesät. Doch es gelang der Direktion, mit allen künstlerischen Ehren zwischen diese Klippen hinsurchzusegeln. Obzwar es einer noch glücklicheren Zukunft vorbehalten bleibt, das Repertoire systematisch-gründlicher zu gestalten durch Einfügung gewissermassen unerlässlicher Komponisten, so gab es doch des Erwähnenswerten, teils Bedeutenden, teils Kurzlebigen so mancherlei. Es sind zu nennen Wagners „Meistersinger", für die der Benifiziant Kapellmeister Frommer zur musikalischen und sonstigen Belebung der Volksszene auf der Vogelwiese die Mitwirkung des Sängervereins und des Vinkeschen Frauenchores gewann — ein wünschenswerter Vorteil auch für fernere Fälle! Innerhalb fünf Monaten wurde die Riesenarbeit der Einstudierung von vier Novitäten geleistet: Kienzls „Kuhreigen", Kaisers „Stella maris", Engelbert Humperdincks „Königskinder" und Richard Strauss' „Ariadne auf Naxos". Von bedeutenden Gästen traten auf Fritz Vogelstrom, Berta Morena, Maria Labia und Paul Knüpfer — nicht zu vergessen Eugen d'Albert, der sein „Tiefland" dirigierte. Auch Charlotte Uhr war auf eine Reihe von Abenden gastweise zurückgekehrt und erntete enthusiastischen Beifall. Sie half durch ihre Mitwirkung das Sinfonie-Benefizkonzert der Stadttheaterkapelle füllen. Doch auch unsere einheimischen Solo-Herrschaften glänzten durch Stimme und Leistungen: die jugendlich-dramatische Erna Fiebiger, die Koloratursängerin Virginia Schall, die hochdramatische Marianne Valentin, der Heldentenor Otto Fanger, jetzt in Frankfurt a. M., der lyrische und Spieltenor Walter Favre, der Tenorbuffo Willy Birkenfeld, der Operettentenor Ludwig Eybisch, der Heldenbariton Rudolf Gerhart, der lyrische und Spielbariton Otto Hönel, der seriöse Bass Otto Clemm und der Bassbuffo Robert Seim. Ganz besonders hervorzuheben sind die Verdienste intelligenter Künstlerschaft des Oberregisseurs Willy Stuhlfeldt, jetzt Stadttheaterdirektor in Tilsit. Sein Papageno in Mozarts „Zauberflöte" war anmutig, frisch in Ton und Spiel. Auch der Operette zahlte die Direktion den schuldigen Tribut unter der fachmännischen Regie des Herrn Gross. Es kamen zur Aufführung „Walzertraum", „Lustige Witwe", „Der lila Domino", „Geisha" (mit der niedlichen Weber) und die schon etwas angejahrte, aber angeblich immer noch „Schöne Helena". Erwähnung verdient auch noch die Ballettmeisterin und erste Solotänzerin Ida Schwenke, die mit ihrer leichtbeflügelten Schar schuf und gab, was das be- und unbewaffnete Auge vieler entzückte — ästhetische Formen und Bewegungen kunstvoller Choreographie. — Es verstummte der Gesang. Fern dem Geräusch der Welt, insoweit in der Badesaison noch von Geräusch die Rede ist, nicht sehr beachtet von draussen, erschallten drinnen im Kunsttempel neben den stilleren Eisenbohrern die Rhythmen der handwerklichen Hämmer und anderer nützlich-zielbewusster Polterer und Skandalmacher, so dass das, was 1912/13 baulich, maschinell noch Ideal geblieben war, jetzt bei Beginn

der Spielzeit 1913/14 der Verwirklichung beabsichtigter Illusion in den Dienst gestellt werden konnte. Es soll hier nicht zahlenmässig usw. alles genannt werden betreffs der Dimensionen, der Apparate zur sinnestäuschenden Erzeugung künstlichen Gewitters, Regens und Sonnenscheins usw., nichts von Unterbühne, kolossalem Eisengebälk, Schienen, Rädern, Versenkungen, Taktzeichen durch Lichtsignale für unterirdische, oberirdische oder rückständige Vokalisten und Instrumentalisten usw. Es möge genügen, festzustellen, dass Königsberg jetzt ein Theater, ein Opernhaus hat, das allen technischen Anforderungen entsprechen kann.

Dr. mus. J. H. Wallfisch

Konzerte

Baden-Baden Nach den sportlichen Ereignissen der grossen Woche, die wie man allgemein weiss, den Höhepunkt des Saisonlebens in unserm internationalen Weltbad bildet, ebbt keineswegs die Zahl bemerkenswerter Darbietungen erheblich ab, nur dem lauten Lärm ist eine wohltuende Ruhe gefolgt, der vornehm gediegene Geschmack und das Bedürfnis nach Kunst und Musik sind wieder eingekehrt. So haben auch dieses Jahr sofort mit Anfang September die Herbstkonzerte des städtischen Orchesters eingesetzt, die sich seit Jahren in dem umfangreichen Programm der Kurverwaltung eingebürgert haben, ähnlich den musikalischen Veranstaltungen im Frühjahr, die jedesmal eine erlesene Künstlerschar und ein exquisites Publikum im grossen Kurhaussaal zusammenführen. Zu Anfang der herbstlichen Abende suchte Kammersänger Ernest van Dyck seine Stimme wenigstens noch im Konzertsaal zur Geltung zu bringen. Doch missglückte das Experiment, insofern man nur dem intelligenten Künstler und Träger eines in hohem Ansehen stehenden Namens danken konnte, dagegen die stimmliche Qualität, soweit überhaupt noch vorhanden, unbedingt ablehnen musste. Als Wagnersänger forcierte er stark, hatte aber dank seiner durchgebildeten Technik und Anlage der Gesänge immerhin Erfolg, den er in Liedern von Schubert und R. Strauss nicht mehr erreichte. Mit diesen unvollkommenen Leistungen söhnte der Heldentenor von früheren Dezennien einigermassen durch sein herzhaftes Eintreten für zwei neue Orchesterballaden aus, die den hier lebenden russischen Komponisten Eugen von Volborth zum Verfasser haben. Es sind beidemal sehr dankbare Stoffe vertont: ein „Pharao"-Gedicht von Moritz Graf Strachwitz und „Der Page von Hochburgund" (Borries Freiherr von Münchhausen). Die Musik Volborths bewegt sich in Wagnerschen Bahnen, allerdings ohne getreulich zu kopieren, so dass man eine persönliche, besonders in der Instrumentation sehr feinsinnige Note wohl heraushört. Die beiden Werke des in der breiten Öffentlichkeit wenig bekannten Komponisten, der u. a. mehrere Opern schrieb und an verschiedene Hofbühnen zur Aufführung brachte, fanden lebhaften Beifall. Unsere Kurkapelle, die bei solchen Gelegenheiten durch auswärtige (meist Strassburger oder Karlsruher) Kräfte verstärkt wird, brachte unter Kapellmeister Paul Hein erstmalig die Gmoll-Sinfonie von Basile Kalinnikow zur Aufführung, ein Werk der Moskauer Schule, das viel Farbenfreude und prächtige Thematik kundgibt, aber auch von Tschaikowsky, Glazounow stark beeinflusst ist. Recht tüchtig meisterte das Orchester im nächsten Konzert Beethovens Erste, sehr schwungvoll den Scherz Paul Dukas' „L'apprenti sorcier", den übrigens Paul Hein kurz nach seinem Entstehen als einer der ersten Pioniere jungfranzösischer Musik in Deutschland eingeführt hat. Solist war Eugen Ysaye. Vollendet und gegen früher viel ruhiger, und geklärter, auf die echte Tradition achtend spielte er das Violinkonzert op. 22 von S. Viotti, dann die „Havanaise" von C. Saint-Saëns und von eigenen Sachen „Rêve d'enfant". An Rundung des Tones und üppiger Ausgestaltung der einzelnen Phrasen ist er noch stets ein unerreichter Meister und im besten Sinn faszinierender Künstler. Eine Sensation für Fremde und Einheimische brachte das Auftreten Leo Slezaks, der lebhaft und herzlich gefeiert wurde. Fast klang seine mächtige Stimme für die Dimensionen unseres Kursaales im ff zu hart und gellend, doch entschädigte sein wunderbar weiches piano und die ungezwungene, so gar nicht an Tenorallüren gemahnende Art, aus dem Vollen zu schöpfen. Wie er erst in dem ihm eigenen Milieu, im Theater wirken kann, zeigten drei Arien, neben der Arie des Huon aus „Oberon" und der des Vasco de Gama (Land so wunderbar) aus der „Afrikanerin" vor allem die Arie des Rudolf aus „La Bohème", die er wiederholen musste. Nicht minder wirksam bewährte sich sein Organ, das manche Beurteiler dem Carusos gleichsetzen, in Balladen K. Löwes und R. Straußschen Liedern. Jeder gewann den Eindruck, dass solche Stimmmittel und intelligente Auffassung gar selten nebeneinander zu finden sind. Eine so freundliche Erinnerung wie der Tenorist der Wiener Hofoper wird sich dieses Mal Frederic Lamond kaum sichern können. Allerdings aus eigener Schuld. Warum greift auch der ausgezeichnete Beethovenspieler, der uns das Gdur-Klavierkonzert ganz wunderbar interpretierte, zum Taktstock und will eine Koriolanouvertüre und eine fünfte Sinfonie dirigieren? Wo man an allen Ecken und Enden merkte, was ihm fehlt, nämlich Orchesterroutine und Kenntnis der einfachsten Anforderungen, die heute an jeden mittelmässigen Orchesterleiter zu stellen sind. Dass er hier überhaupt zum erstenmal das Dirigentenpult betreten haben soll, ändert nichts an dem Eindruck, er werde auch in Zukunft nie die volle Herrschaft über einen Tonkörper erlangen. Im Rahmen des Beethovenprogrammes, das so leider teilweise wie ein ängstlicher Versuch aussah, sprach Frau Irene Triesch-Lamond zwei Balladen Goethes und sehr wirkungsvoll einen Abschnitt aus der Bibel, die Erzählung von „Simson und Delila" (Buch der Richter). Der eigentümlich singende Tonfall ihrer Stimme formte die Goetheschen Verse schlicht und doch in einer bis zu Einzelheiten ausgearbeiteten Vortragsweise; dass die Rezitation als solche im Konzertsaal gestört habe und deshalb vielleicht unberechtigt sei, konnte niemand gegenüber dieser klassischen Kunst einwenden. In zwei Sonderkonzerten des städt. Orchesters zeigte sich auch das neueste musikalische Phänomen, das nicht mit der gewöhnlichen Schaustellung von Wunderkindern zu vergleichen ist: Duci Kerekjarto, ein zwölfjähriger Ungar, der die Geige technisch vollkommen beherrscht, daneben aber auch ein geistiges Auffassungsvermögen besitzt, das ihn überraschend reif in jeder Hinsicht spielen lässt. Ganz vorzüglich interpretierte er z. B. das Mendelssohn-Konzert. Auch mit andern Kompositionen machte er seinem Lehrer Hubay in Budapest alle Ehre. Es ist ein junges, prächtig entfaltetes Talent, das wohl jetzt, kaum nachdem es in London zum erstenmal auftrat, die Runde durch alle Konzertsäle nehmen wird. Man kann sich herzlich darüber freuen, wo es doch sicher ist, dass es sich um durchaus eigene, nicht allein angelernte Leistungen handelt. Das gerade bringt dem Knaben die Sympathie des Publikums und rauschenden Beifall. — Die Theatersaison hat auch schon begonnen. Als erste Sonderaufführung wählte die Karlsruher Hofbühne die „Ariadne auf Naxos", die sich dem intimen Raum unseres Rokokohauses entzückend einfügte. Wie man hört, will nächstes Frühjahr der neue Hofkapellmeister Cortolezis Mozartfestspiele hier veranstalten, und so einen Gedanken Felix Mottls verwirklichen, der während seiner Karlsruher Tätigkeit schon immer, aber leider vergebens darauf hinwies, dass das Badener Bühnenhaus dazu geschaffen sei, Mozarts Werken eine würdige Stätte zu bieten.

H. Schorn

Leipzig Sascha Culbertson ist ein echtes Musikantenblut. Sein Musizieren hat viel für sich, obgleich oder vielleicht gerade weil seine Persönlichkeit besonders hervorstechender Züge ermangelt. Andere verdanken ihre Erfolge irgend welcher stark ausgeprägten Eigenart im Vortrag oder in der Auffassung. Das hat, solange der Schöpfer der vermittelten Kunstwerke nicht darunter zu leiden braucht, seine Berechtigung. Es soll hier nicht entschieden werden, wem der künstlerische Vorrang zu lassen sei. Begnügen wir uns mit der Feststellung, dass Culbertson trotz seiner grossen Blutwärme, seinem starken musikalischen Verständnis aufs glücklichste bemüht ist, ganz hinter dem Tondichter, den er vermittelt, zu stehen. Den besten Eindruck machte er auch hier in Leipzig mit den beiden Ecksätzen der Kreutzersonate: besonders den ersten Satz spielte er in Gemeinschaft mit dem Klavierspieler Otto Nikel, der die Begleitungen vorzüglich durchführte, mit fortreissendem rhythmischen Nerv und mit echt Beethovenschem Trotz. Mozart wollte ihm besonders im ersten Satz der Cdur-Sonate nicht so gut entgegenkommen. Der Ton seiner Geige spricht bei dieser

Rokokokleinarbeit zu schwer an; aber es erscheint zweifellos dass dem jungen Geiger, wenn er bemüht sein wird, dieses stoffliche Hindernis noch zu beseitigen, gerade Mozart sehr gut liegen wird, da der Mangel eben technischer, nicht musikalischer oder verstandesmässiger Art ist.

Dr. Max Unger

Wiesbaden Am 28. September wurde auch hier G. Mahlers Achte Sinfonie zu Gehör gebracht. Der Chor bestand aus der Wiesbadener Sängervereinigung, dem Rühlschen und Neebschen Gesangverein aus Frankfurt: insgesamt 500 Singende; dazu die auf 100 Mann verstärkte Kurhauskapelle. Treffliche Solisten waren gewonnen, unter denen Gertrude Foerstel (aus Wien) durch die charaktervolle Schönheit ihres Gesanges hervorragte. Der erste Teil, die Hymne „Veni Creator Spiritus" war in ihrer Wucht und Grossheit von gewaltigem Eindruck; lieblich und warmherzig berührten die „Faust"-Szenen des 2. Teils darin auch die Damen Winternitz, Maria Freund, Erler-Schnaudt und die Herren Wolf Geisse-Winkel und Fenten zum Teil ganz Vorzügliches boten. Der wunderbar stimmungsreiche Schlusschor „Alles Vergängliche" mit den kolossalen Steigerungen war von tiefergreifendem Eindruck. Carl Schuricht, der mit dieser Aufführung von neuem seine hervorragende Dirigentenbegabung bekundete, wurde stürmisch gefeiert. O. D.

Noten am Rande

Aus Beethovenschen Briefen. Am 20. Oktober werden bei Karl Ernst Henrici in Berlin Briefe Beethovens versteigert, die zum Teil noch ungedruckt sind. Aus dem Jahre 1815 stammt ein vierseitiger Brief, den Beethoven an seinen Rechtsbeistand Joh. Komka in Prag richtet, worin er ihn ersucht, dafür zu sorgen, dass ihm die rückständige Pension von Kinsky doch endlich und regelmässiger als bisher ausgezahlt werde. „Damit ich diesen Bettel wenigstens doch erhalte: — von allen wieder im Verlust durch die Zeitumstände, ist mein Gehalt kaum mehr für 3 Monate, viel weniger für 12 hinreichend, so sieht es dann aus in diesem monarchischen anarchischen (?) Österreich! ! ! !" Im heiteren Tone ist ein Schreiben an den Freiherrn v. Türckheim in Wien gehalten. Er hatte den Freiherrn mit seinem Bruder besucht, ihn aber verfehlt, und bittet um eine erneute Zusammenkunft, „nicht aber, um Sie nicht zu finden, sondern um Sie zu finden... und wenn Sie was für meinen Bruder tun können, ohne die österreichische Monarchie umzustossen, so hoffe ich Sie bereit zu finden. Leben Sie wohl, lieber Freiherr.... Bedenken Sie, dass auch ich ein Freiherr bin, wenn auch nicht dem Namen nach! ! !" Einen Blick in Beethovens Gedankenwelt und in sein inneres Leben gewährt ein zweiseitiges Schriftstück, in welchem er eine Reihe von Aphorismen aufgezeichnet hat. Ob diese von Beethoven selbst verfasst oder einem ihm lieb gewordenen Buche entnommen sind, liess sich bisher noch nicht feststellen. Der Text beginnt: „Nicht Fragen, Taten sollst Du spenden, Dich selbst opfern, ohne Ruhm und Lohn. Erst übe Wunder, willst Du sie enthüllen, nur so kannst Du Dein Daseyn erfüllen..." Weiter heisst es: „Du bist ein Held — Du bist, was zehnmal mehr ist, ein ächter Mensch! nur des Schwächlings (dies Wort von Beethoven dreimal unterstrichen) Saiten zerreisst der Eisenfinger des Geschicks, der Heldenmütige bietet kühn die Harfe, die ihm der Schöpfer in den Busen legte, dem Schicksal dar."

Kreuz und Quer

Bayreuth. Die Bühnenfestspiele 1914 bringen Aufführungen von „Parsifal", dem „Ring des Nibelungen" und dem „Fliegenden Holländer", und zwar an folgenden Tagen: Holländer am 22. und 31. Juli, 5., 11. und 19. August, Parsifal am 23. Juli, 1., 4., 7., 8., 10. und 20. August, Nibelungenring vom 25. bis 29. Juli sowie vom 13. bis 17. August. Eintrittskarten zu 25 M. für den numerierten Sitzplatz für jeden Abend (Nibelungenring 100 M.) sind vom März 1914 an und nur von der Verwaltung der Bühnenfestspiele (Telegrammadresse: Festspiele Bayreuth) zu beziehen. Vormerkungen werden jetzt schon entgegengenommen: für die ganze Reihe von sechs Abenden (Ring, Holländer und Parsifal) oder für den Ring (vier Abende) allein oder für Holländer mit Parsifal (am 31. Juli und 1. August, 4. und 5. August oder 10. und 11. August). Karten zu den Einzelaufführungen von Parsifal (am 7. oder 8. August) können erst Mitte Februar 1914 vorgemerkt werden; vorher eintreffende Bestellungen bleiben unberücksichtigt. Ausdrücklich wird bemerkt, dass auch das pünktliche Eintreffen einer Bestellung kein Anrecht auf Plätze gibt. Um dem Unwesen des Kartenschachers entgegenzutreten, der meist durch leichtfertige Weitergabe nicht benützbarer Karten an beliebige Personen entsteht, werden die Eintrittskarten nur gegen Revers abgegeben, worin der Empfänger sich bei einer der Stipendienstiftung zufallenden Konventionalstrafe von 50 M. für jede Karte verpflichtet, ohne die Erlaubnis der Festspielverwaltung die Karten nicht in andere Hände übergehen zu lassen, auch nicht zum Originalpreis von 25 M.

Berlin. Hier trat eine grosse Anzahl von Künstlern zusammen, um einen Berufsverein ausübender Künstler zu gründen, der alle konzertierenden Künstler, Rezitatoren usw. vereinigen soll. Auch Vertreter des Düsseldorfer Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands waren erschienen. Leiter der Versammlung war Prof. Scharwenka. Leider nahmen Erörterungen über den Wert oder Unwert des Düsseldorfer Verbandes und Auseinandersetzungen zwischen den Vertretern dieses Vereins und dem Gründer des neuen Vereins Rechtsanwalt Dr. Armin Osterrieth einen viel zu breiten Raum ein. Die Gemüter erhitzten sich in der Aussprache so sehr, dass der Vorsitzende, dem ein Vermittlungsantrag abgelehnt wurde, und eine grössere Anzahl Teilnehmer die Versammlung vorzeitig verliessen. Endlich in später Stunde konnte dann der Sprecher des Abends Dr. Osterrieth sein Referat über Zwecke und Ziele des Vereins zu Ende führen. Zweck des Vereins ist die Wahrung und Förderung der Standes- und Berufsinteressen der Mitglieder, besonders die Organisation des Geschäftsverkehrs mit den Konzertagenten und den Konzertgebern, sowie die Schaffung eines ausreichenden Rechtsschutzes. Dr. Osterriet kündigte an, dass neben dem Vorstand mehrere Ausschüsse gewählt werden sollen, darunter ein Volksbildungsausschuss, der es sich zur Aufgabe stellt, vorläufig acht Volksbildungsabende im Jahre einzurichten, sowie ein zweiter Ausschuss, der die Veranstaltung von Konzerten übernimmt, und ein Werbeausschuss usw. Die Beratung der Satzungen zog sich stundenlang hin. Alsdann wurden neun Künstler durch Zuruf in den Vorstand gewählt.

— Deutsche Musikspiele heisst eine in Berlin neu gebildete Gesellschaft, die für nächstes Frühjahr Aufführungen der Deutschen Musikspiele von dem Vertreter der Musikwissenschaft an der Berliner Universität Prof. Dr. Oskar Fleischer in allen grösseren Städten des Reiches anstrebt und vorbereitet. Der Gesellschaft, deren Ehrenvorsitz Prinz Ludwig Ferdinand von Bayern übernommen hat, gehört eine Reihe bekannter Persönlichkeiten an. Der Kern der deutschen Musikentwicklung soll bei diesem Unternehmen in einer eigenartigen Form vorgeführt werden. Es sind nicht die allbekannten lebenden Bilder, die doch im Grund genommen tot sind, sondern die Musik wirkt zusammen mit der Bühne wie im Musikdrama. Dekorationen, Kostüme und die szenische Handlung versetzen den Hörer ohne weiteres in die entsprechende Zeit und machen ihm verständlich, weshalb die Musik des Mittelalters nicht dieselbe sein kann wie die heutige, und die zu Luthers Zeit eine andere sein musste als diejenige Mozarts, Beethovens und Wagners. Was man sonst mühsam lernen muss, lernt man hier im Genusse des Schauens und Hörens. Die Bilder wollen die unversiegliche musikalische Schöpferkraft des deutschen Volkes zeigen, die schon in Erscheinung tritt, als Ägypter und Babylonier noch nach einer höheren Kultur rangen. Die in urgermanischen Ländern gefundenen Bronzeinstrumente (Luren), die in technischer wie musikalischer Beziehung geradezu ein Wunder sind, treten als unwiderlegliche Zeugen einer hohen musikalischen Kultur auf, die bis an die Grenzen des Steinzeitalters hinabreicht. Ihre Klänge eröffnen die Reihe der musikalischen Bilder, die durch längstvergangene Zeiten zur Blüte der Kirchenmusik in der Karolingerzeit, durch den Minne- und Meistergesang zur Lutherschen Musik, dann durch die Zeit eines Händel, Bach, Haydn, Mozart und Beethoven bis zu Wagner führen sollen.

Berlin. Karl Ernst Henrici (Kurfürsten-Strasse 148) veranstaltet den 20. Oktober seine 17. Autographen-Auktion, in der Musiker-Autographen versteigert werden. Die Sammlung kann vom 13. bis 18. Oktober besichtigt werden. Der illustrierte Katalog wird kostenlos geliefert.

Bautzen. Als kirchliche Erinnerungsfeier an die Befreiung des deutschen Vaterlandes vor hundert Jahren wird am Reformationsfest in der Petrikirche zu Bautzen Händels „Judas Maccabäus" durch den verstärkten Kirchenchor unter Leitung des Kirchenmusikdirektors J. Biehle aufgeführt.

Dresden. J. L. Nicodé, dessen Volksgesang „Deutsches Gebet" im vorigen November in Görlitz bei seiner Aufführung durch die vereinigten Lehrergesangvereine Bautzen, Görlitz, Reichenberg, Zittau unter des Komponisten Leitung patriotische Begeisterung auslöste, hat für die bevorstehenden Jahrhundertfeiern dieses Stück nunmehr auch als Unisono-Massengesang mit Orchester (Orgel und Tambourkorps ad lib.) erscheinen lassen.

— Über mehrere neuaufgefundene Kompositionen von Beethoven macht der Dresdner Musikforscher Dr. Chitz in der Zeitschrift „Deutsche Arbeit" (Monatsschrift, Prag I, Palais Clam-Gallas) in einem Aufsatz über Beethovens Prager Aufenthalt im Jahre 1796 interessante Mitteilungen. Sie betreffen die Stücke für Cembalo und Mandoline, die er im Archiv des Grafen Franz Clam-Gallas entdeckt hat. Von diesen Stücken wusste man bis vor einiger Zeit in der Musikliteratur noch nichts; einige davon erlebten vor etwa anderthalb Jahren in Dresden die Uraufführung. Da diese Kompositionen die eigenhändige Widmung Beethovens an die Komtesse Josephine Clary, die nachmalige Gräfin Clam-Gallas, der er auch die grosse Konzertarie „Ah perfido" gewidmet hat, tragen, ist anzunehmen, dass Beethoven schon im Jahre 1796 die schöne junge Komtesse im Hause ihrer künftigen Schwiegereltern — ihr Vater Exzellenz Graf Philipp Clary war bereits gestorben — kennen gelernt und in der gräflich Clamschen Familie verkehrt hat. Die Stücke tragen das Gepräge der ersten Beethovenschen Kompositionsperiode. Die Musikbeilage der Deutschen Arbeit bringt von ihnen ein Cdur-Allegro. — Dr. Chitz wird über die Prager Reise Beethovens 1796 im Januar 1914 an einem Abend der Ortsgruppe Dresden der Internationalen Musikgesellschaft sprechen.

Eisenach. (Zweites kleines Bachfest.) In unserem Bericht Heft 40 Seite 553 Spalte 2 Zeile 4 muss es heissen: „Unter den geistigen Vorläufern Bachs kam der Vetter von S. Bachs Vater, der Eisenacher Organist" usw.

Elberfeld. Heinrich Zöllners Dritte Sinfonie ist ausser in sechzehn Städten (darunter Berlin, Wien, Dresden, Leipzig, Köln, Hamburg, Hannover) jetzt auch in Elberfeld (Dr. Haym) und Krefeld (Prof. Müller-Reuter) angenommen worden."

Essen. Das Städtische Orchester veranstaltet in diesem Winter zehn Sinfoniekonzerte zum Besten der Ruhegehaltskasse für die Mitglieder des städtischen Orchesters unter Leitung des städtischen Musikdirektors Hermann Abendroth. I. 3. Oktober: Weber, Freischütz-Ouvertüre, Brahms, Violinkonzert in Ddur, Tschaikowsky, IV. Sinfonie, Solistin: Nora Duesberg-Wien; II. 24. Oktober: Strauss, Festliches Präludium für Orchester und Orgel Rubinstein, Klavierkonzert in Dmoll, Straesser, II. Sinfonie, Solist: Alfred Hoehn-Frankfurt a. Main; III. 7. November: Bruckner, III. Sinfonie, Spohr, VIII. Violinkonzert (Gesangsszene), Liszt, Tasso, sinfonische Dichtung, Solist: Paul Lehmann-Essen; IV. 28. November: Brahms, III. Sinfonie, Huber, Klavierkonzert in Bdur, Berlioz, Ouvertüre zu Benvenuto Cellini, Solistin: Alice Landolt-Berlin; V. 9. Januar: Gernsheim, II. Sinfonie (Esdur), Gernsheim, Fantasiestück für Violine und Orchester, Gernsheim, Zu einem Drama, Tondichtung für Orchester, Guiraud, Caprice für Violine und Orchester, Chabrier, Ouvertüre zu Gwendoline, Solist: Alexander Kosman-Essen; VI. 6. Februar: Händel, Concerto grosso für Streichorchester in Dmoll, Saint-Saëns, Violoncellokonzert op. 35, Braunfels, Serenade für kleines Orchester op. 20, Strauss, Don Quixote, Variationen für Orchester, Solist: Gérard Hekking-Amsterdam; VII. 27. Februar: Scharrer, Heitere Ouvertüre, op. 20, Bruch, Violinkonzert in Gmoll, Stephan, Musik für Orchester in einem Satz, Bischoff, II. Sinfonie (Dmoll), Solist: Max Mossel-London; VIII. 13. März: Volkmann, Ouvertüre zu Richard III, Saint-Saëns, II. Klavierkonzert (Gmoll), Grieg, 2 Melodien für Streichorchester, Mendelssohn, Schottische Sinfonie, Solistin: Suzanne Godenne-Brüssel; IX. 27. März: Schillings, Prolog zu König Ödipus, Strauss, Violinkonzert in Dmoll, Wolfurt, Adagio für eine Frauenstimme mit Orchester, Glazounow, IV. Sinfonie (Esdur), Solisten: Tini Debüser-Düsseldorf und Gertrud Schuster-Woldan-Berlin; X. 24. April: Haydn, XI. Sinfonie (Militär-Sinfonie), Mozart, Sinfonie Nr. 38 in Ddur (ohne Menuett), Beethoven, Sinfonie in Cmoll.

— Der Essener Musikverein gibt 6 Hauptkonzerte im grossen Saale des städtischen Saalbaues unter Leitung des städtischen Musikdirektors Hermann Abendroth. I. am 12. Oktober: Bach, III. Brandenburgisches Konzert für drei Streichorchester, Mozart, Klavierkonzert in Ddur (Krönungskonzert), Beethoven, VII. Sinfonie, Reger, Böcklin-Suite für Orchester (Uraufführung unter Leitung des Komponisten), Solist: Max Reger-Meiningen; II. am 16. November: Mendelssohn, Hebriden-Ouvertüre, Witte, Violinkonzert in Ddur, Brahms, Gesang der Parzen für Chor und Orchester, Beethoven, Romanzen in Gdur und Fdur für Violine und Orchester, Brahms, II. Sinfonie in Ddur, Solist: Henri Marteau-Berlin; III. am 14. Dezember: G. Fr. Händel, Samson, Oratorium in der Bearbeitung von Fr. Chrysander, Solisten: Eva Bruhn-Essen, Adrienne von Kraus-Osborne-München, August Globerger-Darmstadt, Felix von Kraus-München; IV. am 18. Januar: Mozart, Sinfonie Nr. 41 in Cdur (Jupiter-Sinfonie), Beethoven, Florestan-Arie aus der Oper Leonore (in erster Fassung), Hausegger, Wieland der Schmied, sinfonische Dichtung, Liszt, Drei Petrarca-Sonette für eine Singstimme (Tenor) und Orchester, Furtwängler, Te Deum für gemischten Chor, 4 Solostimmen, Orchester und Orgel, Solisten: Elisabeth Dieckmann-Cöln, Franziska Bergh-Godesberg, Carl Erb-München, Rolf-Ligniez-Heidelberg; V. am 15. Februar: von Chelius, Requiem für gemischten Chor und Orchester, Beethoven, Klavierkonzert in Esdur, Korngold, Sinfonietta, Beethoven, Egmont-Ouvertüre, Solist: Eugen d'Albert-Berlin; VI. am 5. April: Beethoven, Missa solemnis, Solisten: Tilly Cahnbley-Hinken-Würzburg, Emmi Leisner-Berlin, Richard Fischer-Berlin, Wilhelm Fenten-Mannheim; ausserdem 6 Sonderkonzerte: I. am 28. Oktober: Hans Pfitzner-Abend, Ausführende: Mientje Lauprecht-van Lammen-Frankfurt a. M., Hans Pfitzner-Strassburg, Alexander Kosman-Essen, Ferdinand Anger-Essen; II. am 11. November: Brahms, Sonate für Violine und Klavier in Gdur op. 78, Schubert, Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli in Cdur op. 163, Dvorak, Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello in Adur op. 81, Ausführende: Karl Friedberg-Köln, Christel Bertram-Krefeld, das Essener Streichquartett; III. am 2. Dezember: Beethoven-Sonaten-Abend von Frédéric Lamond-Berlin; IV. am 17. Februar: Mozart, Streichquartett in Cdur (Köchels Verz. Nr. 465), Debussy, Streichquartett in Gmoll op. 10, Beethoven, Streichquartett in Ddur op. 18 Nr. 3, Ausführende: Rosé-Quartett-Wien; V. am 17. März: Kammerkonzert unter Leitung von Hermann Abendroth, Bach, VI. Brandenburgisches Konzert (Bdur) für Streichorchester, Brahms, Serenade für kleines Orchester in Adur op. 16, Wolf-Ferrari, Kammersinfonie für 5 Streichinstrumente, 5 Blasinstrumente und Klavier in Bdur op. 8, Ausführende: Mitglieder des städtischen Orchesters Essen und Hans Anger-Essen; VI. am 14. April: Beethoven, Sonate für Violine und Klavier in Cmoll op. 30 Nr. 2, Brahms, Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello in Bdur op. 67, Thuille, Sextett für Klavier und 5 Blasinstrumente op. 6, Ausführende: Anna Hirzel-Langenhan-München, Das Essener Streichquartett, Rudolf Neukirchner-Essen, Hermann Günschmann-Essen, Andreas Dietsch-Essen, Karl Klupp-Essen, Reinhold Delitsch-Essen.

Interlaken. Unter der Leitung des Musikdirektors Herrn H. Schedel fanden in abgelaufener Saison 23 Sinfoniekonzerte statt. Erstaufführungen für Interlaken waren nachstehende Sinfonien und grössere Werke: 3., 5. und 6. Sinfonie von Beethoven, Gmoll-Sinfonie von Mozart, Ländliche Hochzeit von Goldmark, Pathétique von Tschaikowsky, Vysehrad, sinfonische Dichtung von Smetana, Schottische Sinfonie von Mendelssohn, Winkelried, Ballettsuite von Lacombe, Ouvertüre „A Basso Porto" von Spinelli, „Herodias" von Massenet, Friedensfeier von Carl Reinecke, Beetho-

ven-Ouvertüre von Lassen u. a. Als Solisten waren mit grösstem Erfolg tätig: Cécile Valnor, Konzertsängerin (Köln a. Rh.), Lisa Burger-Mattys, Konzertsängerin (Aarau), Helene Selia, Opernsängerin (Berlin), Mizzi Marx, Opernsängerin (Leipzig), Anna Kämpfert, k. württembergische Kammersängerin (Frankfurt a. M.), Margarete Parles, Hofopernsängerin (Berlin), Virginia Schell, Opernsängerin (Königsberg), Marguerite Allardice Witt, Violinvirtuosin (Buenos-Aires), Professor Paul Grümmer, Violonvellvirtuos v. d. k. k. Akademie in Wien, Alma Saccur, Opernsängerin (Berlin).

Leipzig. Einen tönenden Notenapparat, der besonders für den Schulgesangunterricht wichtig werden kann, führte der Erfinder Ernst Gelbhaar in Leipzig vor. Der Apparat besteht aus einer schwarzen Holztafel mit weissen Notenlinien und einer kleinen Orgelklaviatur von zwei Oktaven. Jede hierauf gegriffene Note erscheint gleichzeitig, wenn sie ertönt, auf den Linien in der üblichen Notenschrift, so dass die Verbindung von Gehör und Gesichtseindruck die Erklärung der Intervalle in den Tonleitern mit ihren Ganz- und Halbtönen, der Akkorde und enharmonischen Verwechslungen erleichtern kann. Das Notenbild erscheint, wie der Spieler will, vor oder nach dem Erklingen des Tons.

Malmö. Im Nachlass des verstorbenen schwedischen Komponisten Johann Svendsen hat man eine Anzahl noch nicht veröffentlichter Kompositionen, in der Mehrzahl Tänze, gefunden, die in den Jahren 1861 bis 1871 niedergeschrieben sind. Sie sollen im Laufe des Herbstes erscheinen.

Morges. In dem waadtländischen Städtchen Morges starb im Alter von 78 Jahren Professor Friedrich Rehberg, Vater des Geigenkünstlers Adolf Rehberg, sowie des in Frankfurt a. M. lebenden Dirigenten und Komponisten Willy Rehberg.

Paris. X. Leroux legt zurzeit die letzte Hand an die Partitur einer neuen Operette „Die Tochter des Figaro", die eine Art Fortsetzung von Mozarts Figaro sein soll. Hennequin und Delorme haben den Text geschrieben. Unter dem Zwange eines lustigen Atavismus tauchen hier die Abkommen der Gestalten auf, die wir aus Figaros Hochzeit und aus dem Barbier von Sevilla bereits kennen, unter ihnen der auch inzwischen 60 Jahre alt gewordene Cherubin, in dessen Herzen trotz der Jahre noch immer schwärmerische Liebe wohnt. Das Werk soll noch im Laufe dieser Spielzeit in Paris seine Uraufführung erleben.

Prag. Am 26. September ist hier, wie in Heft 40 schon kurz erwähnt, Adalbert Schaffer, der erste Chormeister des „Smichower Deutschen Männergesangvereins" und Bundeschormeister des „Deutschen Sängerbundes in Böhmen" im Alter von 63 Jahren gestorben. Mit ihm verliert die deutsch-böhmische Sängerschaft einen ihrer tüchtigsten und edelsten Männer. Schaffer, der in Kaaden in Deutschböhmen geboren wurde, entstammte einer Musikerfamilie und studierte an der Prager Orgelschule bei Skuhersky. Schaffer war in früheren Jahren auch Dirigent des „Prager deutschen Männergesangvereins". Auch als Komponist hat sich Schaffer einen geachteten Namen in Sängerkreisen erworben; sein „Röslein im Haag" und „Wer hat das erste Lied erdacht" werden wohl noch lange nach seinem Tode gesungen werden; von ihm stammt auch die Vertonung des Wahlspruches des „Deutschen Sängerbundes in Böhmen". —ek

Stuttgart. Generalmusikdirektor Max von Schillings wird in den diesjährigen Konzerten der Hofkapelle die Intermezzi für kleines Orchester von Hans F. Schaub aufführen.

Trentino. Die österreichische Polizei hat in Trentino die Verdi-Feier der Italiener verboten. Die italienische öffentliche Meinung äussert sich, wie aus Rom gemeldet wird, darüber sehr entrüstet.

Neue Lieder für gemischten Chor

Berger, Wilhelm, „Herr, den ich tief im Herzen trage": Partitur und Stimmen (je 20 Pfg.) M. 1,60. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Das herrliche Geibelsche „Gebet", das als Solo-Lied von Hiller in zahlreichen kirchlichen Aufführungen gesungen wurde, liegt hier als Lied für gemischten Chor aus dem Nachlasse Bergers vor und mag als einfacher, innig empfundener Satz warm empfohlen sein.

Mayerhoff, Fr., op. 35: „Die mit Tränen sä'n": Part. u. Stimmen (je 30 Pfg.) M. 2,40. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Der Text dieser Motette (Psalm 126, 5 u. 6) ist derselbe, den Brahms dem ersten Satz seines Deutschen Requiems zu Grunde legte. Mayerhoffs Komposition ist musikalisch trefflich und schwierig, teilweise acht- und zehnstimmig, für leistungsfähige Chöre eine würdige Aufgabe.

Kaun, Hugo, Drei Lieder f. gem. Chor a cappella: Nr. 1 Holländisches Wiegenlied, Part. M. 1,20, jede Stimme 30 Pfg. Nr. 2 Madrigal, Part. M. 1,—, jede Stimme 20 Pfg. Nr. 3 Märzluft, Part. M. 1,—, jede Stimme 20 Pfg. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

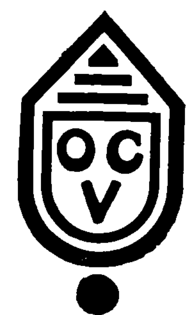
Das fein vertonte „Wiegenlied", das stimmungsvolle „Madrigal" und das wirkungsvoll aufgebaute, mit gewaltiger Schlußsteigerung ausgestattete „Märzluft", sind durchgängig konzertmässig angelegt und bieten grossen Chören schwere aber dankbare Arbeit.

Hagedorn, Thomas, op. 31, Nr. 2 „Wer mein Jünger sein will": Part. 80 Pfg., Stimmen je 20 Pfg. — **Feller, Camillo,** op. 23, Traulied: Part. 60 Pfg., Stimmen je 15 Pfg. — Op. 26 Trauungslied: Part. 80 Pfg., Stimmen je 15 Pfg. — Op. 28 Konfirmationslied f. gem. Chor und Orgel: Part. 80 Pfg., Stimmen je 15 Pfg. — **Hiller, Hans,** op. 15, Der 46. Psalm als Festkantate: Part. M. 4,—, Chorstimmen je 30 Pfg., Orchesterstimmen M. 3,—. — **Kögler, Hermann,** op. 40, Der 130. Psalm: Part. M. 1,—, Stimmen je 20 Pfg. — **Mendelssohn, Arnold,** Psalm 121 f. Soloquartett, gem. Chor und Orgel: Part. M. 2,—, Stimmen je 25 Pfg. — P. Pabst, Leipzig.

Die hier namhaft gemachten geistlichen Gesänge von Hagedorn und Feller sind sämtlich leicht ausführbar: auch kleine Vereine können sich ihrer bedienen. Der 130. Psalm von H. Kögler ist technisch ein wenig anspruchsvoller als die vorher genannten Stücke, er ist gut gearbeitet — einige schwierige Einsätze hätten vermieden werden können — besonders eindringlich erscheint die gut vorbereitete Schlusswirkung. Hans Hiller bietet im 46. Psalm für einen gemischten Chor, drei Solostimmen ad lib. und kleines Orchester ein Werk, das durch geschickte Instrumentation und vortrefflichen Chorsatz angenehm auffällt. Es ist auch mit Orgenbegleitung allein aufführbar, das wird seine Brauchbarkeit noch erhöhen. Arnold Mendelssohn hat den 121. Psalm, meisterhaft in der Anlage, mit ziemlich einfachen Mitteln so musikalisch ausgestattet, dass eine weite Verbreitung des Werkes ein Segen für Ausführende und Hörer sein würde.

Schoeck, Othmar, op. 22, Dithyrambe f. Doppelchor und Orchester mit Orgel: Klav.-Auszug M. 4,50, Orch.-Part. M. 12,—, jede Chorstimme 50 Pfg., Orchester-Stimmen M. 24,—. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Das Werk ist sehr charakteristisch und durchgängig sezessionistisch angelegt. Es stellt ungewöhnliche Anforderungen an Treffsicherheit und dynamische Ausdrucksfähigkeit der Singstimmen. E. Rödger



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Wir machen unsere Mitglieder auf die heute zugehenden vertraulichen Mitteilungen besonders aufmerksam.

Das Büro befindet sich jetzt ständig: Nürnberg, Adlerstrasse 21.

Als Mitglieder traten ein:

Kapellmeister Dr. Rudolf Cahn-Speyer
Kapellmeister Gustav Brecher in Cöln
Kapellmeister Dr. Carl Rau, München
Kapellmeister Gustav Ropte, Hildesheim
Operndirektor Dr. Hans Pfitzner, Strassburg
Kapellmeister Alfred Elsmann, Dresden
Musikdirektor J. Krieger, Papenburg
Kapellmeister Rudolf M. Plail, Königsberg
Städt. Musikdirektor Fritz Busch, Aachen
Königl. Musikdirektor Fr. A. Bergter, Friedenshütte
Kapellmeister Josef Ziegler, Kiel
Kapellmeister Max Schaffner, Kiel
Kapellmeister Albert Ewald, Kiel
Kapellmeister Wilhelm Decher, Kiel
Kapellmeister Ludwig Andrée, Essen
Musikdirektor Max Winkler, Berlin

Wir ersuchen die Herren Theaterdirigenten sofort beim Antritt des Winterengagements ihre neuen Adressen wegen pünktlicher Zustellung der Zeitung anzugeben.

Das Büro erledigt bis zum 25. Oktober nur laufende Angelegenheiten und muss Zurückstellung wichtiger Angelegenheiten bis zum 25. Oktober, der Rückkehr des sich auf Reisen befindlichen Vorsitzenden, erfolgen.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Das nächste Heft erscheint am 16. Okt.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 13. Okt. eintreffen.

JEAN SIBELIUS

Scènes historiques / Suite für großes Orchester

Op. 25.

I—III. Partitur in einem Bande 15 M.

I. ALL' OVERTURA
Partitur 6 M., 24 Orchesterstimmen je 30 Pf.

II. SCENA
Partitur 6 M., 26 Orchesterstimmen je 30 Pf.

III. FESTIVO
Partitur 6 M., 26 Orchesterstimmen je 30 Pf.

Op. 66.

IV—VI. Partitur in einem Bande 12 M.

IV. DIE JAGD. Ouvertüre
Partitur 6 M., 18 Orchesterstimmen je 30 Pf.

V. MINNELIED
Partitur 3 M., 19 Orchesterstimmen je 30 Pf.

VI. AN DER ZUGBRÜCKE
Partitur 6 M., 21 Orchesterstimmen je 30 Pf.

Mit diesen Werken hat Jean Sibelius wieder für die Programme der Sinfonie-Konzerte ausgezeichnete Werke geschaffen. Es sind, wie die Titel sagen, Orchesterstücke, die einen gewissen geschichtlichen Inhalt haben, zu denen Sibelius selbst aber keinerlei programmatische Erläuterungen gibt. Dessen ungeachtet tritt uns der historische Zeitpunkt der einzelnen Stücke mit Klarheit entgegen. Mit Ausnahme der ersten Szene „All' Overtura", die ein prähistorisches Stimmungsbild ist, gehören die Szenen in die Ritterzeit Finnlands, II. Scena ist ein Kriegsbild, III. Festivo ein Bild aus dem mittelalterlichen Hofleben. Demselben Milieu gehören die drei anderen Stücke an, in denen sämtlich Zeitbilder des germanischen Gepräges unverkennbar sind. Die einzelnen Szenen sind in der Form und in ihren Motiven Meisterstücke, reich an seltenen Schönheiten in Harmonik und in der Instrumentation. Sie zeigen Sibelius' Künstlertum jedenfalls von einer Seite, die bisher noch wenig hervorgetreten ist und vor allem noch wenig Beachtung fand. — Die ersten drei Szenen sind Jugendwerke des Komponisten, die aber jetzt neu bearbeitet wurden.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

LYRICA

Sammlung lyrischer Stücke klassischer, romantischer u. moderner Meister.

Zum Konzertvortrag sowie zum Gebrauch am Königlichen Konservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet und mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen.

A. Ausgabe für Violine und Pianoforte
bearbeitet von
Hans Sitt und **Carl Reinecke**

B. Ausgabe für Violoncello und Pianoforte
bearbeitet von
Julius Klengel und **Carl Reinecke**

Inhalt und Preis für beide Ausgaben derselbe.

Band I.

		M.
Nr. 1.	Air von **Joh. Chr. Bach**	1.20
Nr. 2.	Ave Maria von **Carl Reinecke**	1.—
Nr. 3.	Schlummerlied von **R. Schumann**	1.20
Nr. 4.	Cavatine von **John Field**	1.20
Nr. 5.	Andante von **Louis Spohr**	1.20
Nr. 6.	Cavatine von **F. Mendelssohn-Bartholdy**	1.20
Nr. 7.	Adelaide von **L. van Beethoven**	1.50
Nr. 8.	Melodie von **Anton Rubinstein**	1.20
Nr. 9.	Largo von **Georg Fr. Händel**	1.—
Nr. 10.	Adagio cantabile von **G. Tartini**	—.80

Band II.

		M.
Nr. 11.	Adagio von **Jos. Haydn**	1.20
Nr. 12.	Air von **Chr. Gluck**	—.80
Nr. 13.	Adagio von **Franz Schubert**	1.20
Nr. 14.	Trauer von **Robert Schumann**	1.20
Nr. 15.	Chant sans paroles von **P. Tschaikowsky**	1.20
Nr. 16.	Am Meer von **Franz Schubert**	—.80
Nr. 17.	Air, Gavotte u. Bourré a. d. D-dur-Suite von **Joh. Seb. Bach**	1.30
Nr. 18.	Larghetto aus dem Clar.-Quintett von **W. A. Mozart**	1.20
Nr. 19.	Abendlied von **R. Schumann**	1.—
Nr. 20.	Blumenstück von **R. Schumann**	1.20

Band III.

		M.
Nr. 21.	Nocturne (Es-dur) von **Fr. Chopin** (Ausgabe für Cello u. Pianof. in D-dur)	1 20
Nr. 22.	La Mélancolie von **Fr. Prume**	1.20
Nr. 23.	Sehnsucht von **Peter Tschaikowsky**	1.20
Nr. 24.	Träumerei von **R. Schumann**	1.—
Nr. 25.	Menuett von **L. Boccherini**	— 80
Nr. 26.	Elegie von **H. W. Ernst** (Op. 10)	1 30
Nr. 27.	Serenade von **Jos. Haydn** (Aus dem F dur-Quartett Nr. 17)	1.—
Nr. 28.	Ave verum von **W. A. Mozart**	—.80
Nr. 29.	Arie: „Cuius animam" von **G. Rossini** (Aus d. Stabat mater)	1.50
Nr. 30.	Chanson triste von **P. Tschaikowsky** (Op. 40 Nr. 2)	1 20

☛ Jede Nummer ist zu dem im Inhalte angegebenen Preis einzeln käuflich. ☚

Preis jedes Bandes M. 2.50 netto. — Bei Bestellungen ist die Ausgabe, welche gwünscht wird, anzugeben.

Verlag von GEBRÜDER REINECKE in LEIPZIG.

Für die musikalische Leitung des gesellschaftlich **bedeutendsten deutschen Männer-Gesang-Vereins zu Lodz** (Russisch Polen) wird ein

Dirigent

zu möglichst baldigem Antritt **gesucht.** Gehalt 1000 Rubel jährlich. Ausführliche Offerten von nur erstklassigen Bewerbern mit Photographie sind an **Wilhelm Beeck in Lodz,** Podlesnastrasse, zu richten.

Musikaliendruckerei W. Benicke

Leipzig-Reudnitz, Rathausstrasse 42

empfiehlt sich zur Herstellung von Musikalien in jeder
:: gewünschten Ausstattung zu billigsten Preisen ::

Notenstich-Autographie, Lithographie-Steindruck etc.

Klassische Neuigkeit für Konzert-Sopranistinnen

Erstmalige Veröffentlichung 

I Lamenti d'Amore

(Die Klagen der Liebe)

SOLOCANTATE für SOPRAN

mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Baß (Violoncello und Baß) von

Chr. W. Ritter von Gluck

Dichtung von **Ranieri di Calsabigi,** Deutsche Umdichtung von Dr. **Wilhelm Henzen**

Nach dem Autograph herausgegeben von JOSEF LIEBESKIND

Partitur M. 3.— netto, Instrumentalstimmen M. 1.60 netto. Klavierauszug bearbeitet vom Herausgeber M. 2.—
Der Klavierauszug ist durch alle Musikalienhandlungen **auch zur Ansicht** zu beziehen, nötigenfalls direkt vom Verlag

Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag, **Leipzig.**

CEFES-EDITION

Georg Kramm

Werke für Orchester.

Johannes-Ouvertüre, op. 22

für großes Orchester Partitur . . Mk. 6 — no
Stimmen Mk. 7.50 no. Viol. I, II, Vla. je Mk. 0.50 no.
Cello, Baß . . . . je Mk. 0.30 no.

Düsseldorf: „Volksblatt": Die mit großer Spannung erwartete **Johannes-Ouvertüre** für großes Orchester von **Georg Kramm,** zum erstenmal hier aufgeführt, erwies sich **als eine groß empfundene Tonschöpfung, interessant in der thematischen Anlage und Gestaltung, vornehmlich in der Harmonisation, glanzvoll in der Orchestrierung.** Der Charakter des dramatisch musikalischen Vorwurfs scheint auf das Sudermannsche Drama hinzuweisen, das dem Komponisten die Anregung zu dem Werke gegeben haben dürfte. **Sein musikalischer Wert steht außer jedem Zweifel und das Werk dürfte schnell seinen Weg durch die deutschen Konzertsäle finden.**

Fest bei Herodes. Salome tanzt op. 23

Szene für großes Orchester. Partitur. Mk. 4.50 no. Stimmen Mk. 7.50 no. Viol. I, II, Vla., Cello, Baß je Mk. 0.30 no.

München-Gladbach: Eine ausgezeichnete Leistung bot das Orchester in der Aufführung der Werke „Johannes" und „Fest bei Herodes" von G. Kramm. Derselbe ist ein Schüler Wagners, aber ein solcher, der sehr viel von dem Meister gelernt hat, dennoch aber seine eigenen Wege zu wandeln versteht. Am meisten bewundern wir an den Werken neben einer reichen Instrumentation die feine und originelle Melodieführung. Die Ouvertüre „Johannes" ist sehr gut aufgebaut und enthält meisterhafte Steigerungen. Vorzüglich ist dem Komponisten das „Fest bei Herodes" gelungen. Hier die berauschende Musik zu dem festlichen Gelage und dazwischen die fein wiedergegebenen musikalischen Tanzweisen. Salome tanzt und weiß mit ihrer Kunst so zu berücken, daß Herodes ihrer Bitte willfährt und ihr das Haupt des Johannes überbringen läßt. Die Musik packt! **Das Publikum spendete denn auch rauschenden Beifall.**

Polnische Festmusik, op. 24

für großes Orchester mit Direktionsst. Mk. 3.60 no.
für kleineres Orchester m. Direktionsst. Mk. 3.— no.
Viol. I, II, Vla., Cello, Baß . . je Mk. 0.25 no.

Andalusische Serenade, op. 25

für großes Orchester mit Direktionsst. Mk. 3.— no.
für kleineres Orchester m. Direktionsst. Mk. 2.50 no.
Viol. I, II, Vla., Cello, Baß . . je Mk. 0.25 no.

Rheydt (Gladbacher Zeitung): Besonderes Interesse boten zwei neue Charakterstücke für Orchester von Meister Kramm: „Polnische Festmusik und Andalusische Serenade". Beide sind, wie alles, was dieser treffliche Musiker macht, geschickt gearbeitet, glänzend instrumentiert und voll Temperament und Leben. **Rauschender Beifall wurde der Aufführung zuteil,** an der auch das Orchester wohlverdienten Anteil hatte.

Aufführungsrecht frei.

C.F. Schmidt Musikalienhdl. und Verlag, **Heilbronn a.N.**

Die Ulktrompete

Witze und Anekdoten

für musikalische u. unmusikalische Leute

Preis 1 Mark.

Verlag von **Gebrüder Reinecke, Leipzig.**

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III

Konzertangelegenheiten durch:
Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 42

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 16. Okt. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

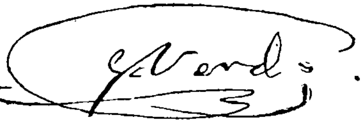
Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Erstes Gewandhauskonzert

Beethoven: Egmont-Ouvertüre; Händel: Arie aus „Herakles", gesungen von Frau Debogis aus Genf; Gluck: Monolog aus „Armida"; Liszt: Heldenklage, sinfonische Dichtung, und 3 Lieder mit Orchesterbegleitung; Beethoven: Eroica.

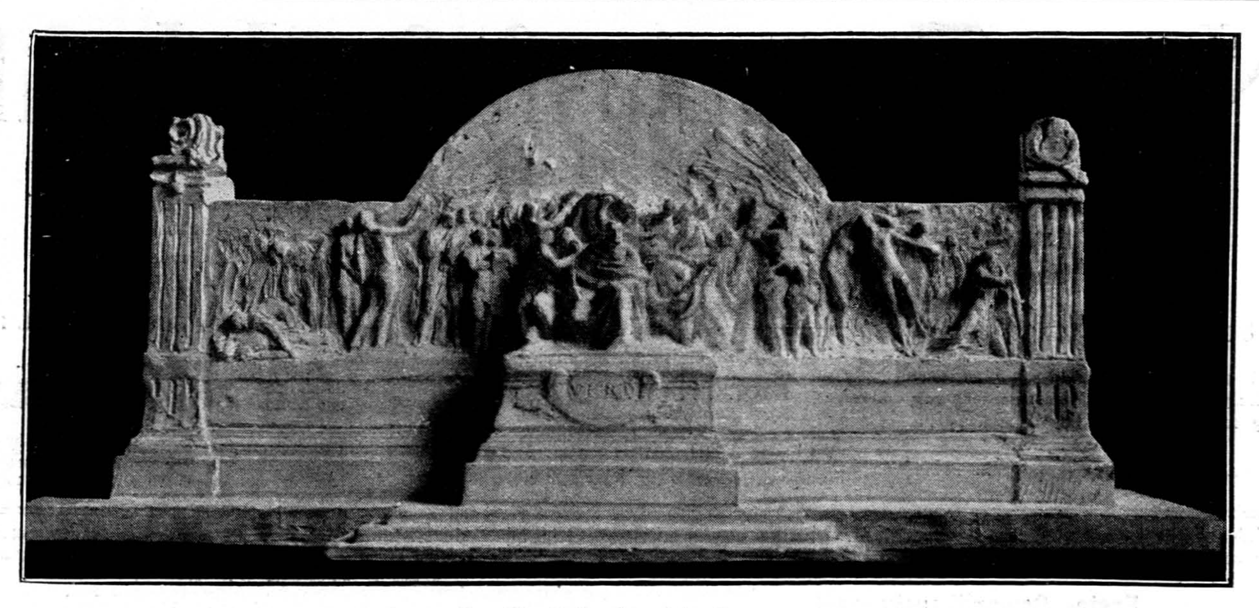
Das Programm des ersten Gewandhauskonzerts passte sich vortrefflich der festlich gehobenen Stimmung an, die im Laufe der Woche der Stadt Leipzig die Signatur gab. Die Gedanken von Kampf und Sieg, von energischem Ringen und endlichem Erlangen innerer und äusserer Freiheit, die allmählige Steigerung von seelicher Depression zur Erhebung des Gemüts — das alles erscheint in den künstlerischen Gebilden der Beethovenschen Egmont-Ouvertüre und der Heldensinfonie wie auch in Franz Liszts sinfonischer Dichtung „Hëroide funèbre". Erstreckt sich, der poetische Gehalt dieser Werke vorwiegend auf das Gefühlsleben der grossen Menge, etwa eines ganzen Volks, so wiesen andererseits eine Arie Händels aus „Herakles" und der grosse Monolog aus Glucks „Armida" mehr und mit besonderem Nachdruck auf die Enge, auf das einzelne Individuum hin, das für sich alleinstehend mit den Wirrnissen des Daseins sich abfinden muss und dort endlich Trost und Erhebung, hier Befreiung von allen Nöten findet.





Diese von einem so ausdrücklich bestimmten Haupt- und Leitgedanken angeordnete Vortragsfolge konnte man nicht anders als gut heissen. Die Aufführung der oben genannten Instrumentalwerke war hervorragend schöner Art und Professor Arthur Nikisch durfte für sich und die Schar der ihm unterstellten Künstler die lebhaftesten und wärmsten Beifallsbezeugungen entgegennehmen. Prachtvoll angelegt war die Wiedergabe der Egmont-Ouvertüre, deren anfänglich so düsteres Kolorit sich allmählig umwandelt und zum Schlusse mit aller Macht emporstrebend in ekstatischen Jubel ausklingt. Das Gleiche gilt von der Vermittelung der Eroica, deren vier Sätze unter des Dirigenten Hand eine wundervoll wirkende, streng künstlerisch gedachte Verteilung von Licht und Schatten aufwiesen und von erstaunlicher Einheitlichkeit war. Obwohl die „Hëroide funèbre" gewiss nicht zu Liszts bedeutenden Orchesterwerken gehört, weil die Erfindung verhältnismässig gering ist und die Anlage des ganzen unverkennbare kompositorische Mängel aufweist, so ist doch vielfach der Zauber der Stimmung und die oft ganz eigenartige Mischung der Klangfarben ausschlaggebend für die musikalische Wirkung, die Prof. Nikisch mit seinem feinem Gefühl für instrumentale Effekte auch in hohem künstlerischem Sinne auf das Vollkommenste auszunutzen verstand.

Die beiden klassischen Arien sang Frau Marie Louise Debogis, hatte sich jedoch damit eine für ihre stimmliche Begabung zu grosse Aufgabe gestellt. Ihr an sich schönes und bis zu einem gewissen Grade auch ausgiebiges Organ klang zu angestrengt, die Komparation des Gefühls hinterliess nicht selten keinen gewaltigen, sondern nur einen gewaltsamen Eindruck und vieles, was an sich bedeutend gefühlt und folgerichtig empfunden war, gelangte keineswegs zu befriedigender noch zu überzeugender Geltung. Auf ihrem eigentlichen Gebiete begegnete man der trefflichen Künstlerin erst im zweiten Programmteile, in der Wiedergabe mehrerer Gesänge Franz Liszts. Zart und schwärmerisch erklang das „Wieder möcht' ich dir begegnen", tief empfunden war Goethes „Über allen Wipfeln ist Ruh"



Das Verdi-Denkmal in Parma
das am Tage der Jahrhundertfeier der Geburt Verdis enthüllt wurde

und in grossem Zuge wiedergegeben ward Victor Hugos emphatisches Poëm „Enfant, si j'étais roi". Getragen von der vorzüglichen, musikalisch ausserordentlich dezenten Orchesterbegleitung, gelangte Frau Debogis' Stimme und Vortragstalent hier zu voller Geltung und fand bei den Zuhörern verdientermassen auch uneingeschränkte Zustimmung. —gn—



Persönliches über Verdi

Mitgeteilt von **Katharina Schurzmann** (Berlin)

Wenige deutsche Künstler haben in freundschaftlichem Verhältnis zu Verdi gestanden, zu den wenigen gehört Max Bruch. Als ich am 9. Oktober den greisen Meister in seinem Heim in Friedenau besuchte, kamen wir gesprächsweise auch auf den 100. Geburtstag des grossen italienischen Dramatikers. Bruch erzählte von seinem Bekanntwerden mit ihm und sprach so Herrliches über den, dessen Name an diesem Tage durch die ganze kultivierte Welt klang, dass ich die Freude, die mir selbst durch seine Worte wurde, nun auch gern mitteile.

Auf dem niederrheinischen Musikfest zu Köln im Jahre 1877 lernte Bruch den Maëstro kennen, welcher sein Requiem für Alessandro Manzom selbst dirigierte. Dieses Werk charakterisiert Bruch als „unsterblich durch die überwältigende Fülle und die beglückende Schönheit der Melodik, die Gewalt des Ausdrucks, die Wahrheit und Tiefe der Empfindung, die Grösse der Konzeption und die vollkommenste Kenntnis vokaler Wirkungen".

Nach persönlicher Bekanntschaft forderte Verdi Bruch auf, ihm einige seiner Kompositionen zu schicken. Dieser Aufforderung entsprach Bruch durch Übersendung der Partitur von „Schön Ellen", seines ersten Violinkonzerts und der doppelchörigen Messensätze op. 35, derselben, welche der Philharmonische Chor unter Ochs nach sechsjähriger Pause am 20. Oktober dieses Jahres in Berlin wieder zur Aufführung bringt. Verdi antwortete in einem ausführlichen Handschreiben (das Original ist in französischer Sprache), welchem wir folgendes entnehmen:

Busseto 22. Oktober 1877

— — — — — — — — — — — — — —

„Ich wollte Ihnen aber nicht schreiben, lieber Meister, ohne Ihnen die grosse Freude auszusprechen, die ich bei der Durchsicht Ihrer Musikstücke empfand; es sind Werke, die wahrlich überall die Meisterhand verraten. Alle haben mir gefallen, vor allem aber die doppelchörigen Messensätze, die sehr schön sind. So bescheiden es auch sein möge — ich hoffe doch, mein lieber Meister, dass Sie den aufrichtigen Ausdruck meiner Bewunderung für Ihr Wissen und Ihr Talent annehmen werden. Also nochmals Dank, und glauben Sie, dass ich bin

Ihr ergebener
G. Verdi.



Verdis Geburtshaus in Roncole bei Busseto

Die Persönlichkeit Verdis, „der auf den Höhen des Lebens einherschritt wie ein König“, schildert Bruch als im Innersten bescheiden, „ein einsamer Denker, der abgesagte Feind aller Reklame, alles überflüssigen Redens, aller hohlen Phrasen, ein Mann, der sich immerfort „strebend bemühte“, ein edler Mensch, dessen Seele in einem langen Leben nur von den beiden grossen Empfindungen: Kunst und Vaterland bewegt war.“

Von der beispiellosen Popularität, welche Verdi in seinem Vaterlande genoss, erzählt Bruch u. a., wie der Name Verdi zum Kennwort für alle Patrioten zur Zeit der österreichischen Fremdherrschaft in Italien wurde. „Verdi“ rief man sich zur Begrüssung zu, „Verdi“ lautete das Losungswort, „Verdi“ genügte, um sich als Vaterlandsgetreuen zu dokumentieren, aus dem Namen Verdi klang die Sehnsucht nach einem einigen befreiten Italien! Hinter diesem Worte „Verdi“ aber verbarg sich folgende Deutung: „Vittorio Emanuele, Ré D'Italia“.

Als Patriot war Verdi seinem Vaterlande innig ergeben, „und“, fährt Bruch fort, „er lebte lange genug, um noch die Erfüllung aller nationalen Hoffnungen mit Augen zu sehen“.



Der Musiker Idealhimmel und Rechtshölle

Eine juristische Laienpredigt
für Konzertagenten, konzertierende Künstler, Musiklehrer, Musikschüler und Konservatorien

Von Dr. jur. **Hans Gotthard Schmaltz** (Hamburg)

II.

II. Konzertierende Künstler und Konzertagenten

Es ist nicht zu bestreiten, dass die Abhängigkeit der konzertierenden Künstler von den Konzertagenten in wirtschaftlicher Beziehung ungeheuerlich ist. Ohne Konzertagenten ein Konzert zu veranstalten ist für strebende Künstler, die sich Anerkennung verschaffen wollen, eine Unmöglichkeit, für anerkannte Künstler aber so lästig, dass sie es bisher nur bei einigen Versuchen haben bewenden lassen.

Diese Abhängigkeit der Künstler von den Konzertagenten haben sich die letzteren zu Nutze gemacht und es verstanden, Kapital daraus zu schlagen. Das ist eine Tatsache, auf die in letzter Zeit wiederholt hingewiesen worden ist, und gegen deren Fortbestand der „Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands“ in der Praxis Front gemacht hat.

Aber wenn auch diese Tatsache durch den Verband schon bekannter geworden ist als sie früher war, so dürfte immerhin die folgende Charakterisierung der Sachlage in diesem Zusammenhang nicht ohne Interesse sein.

Das Rabattsystem als heimliches Zahlungsmittel

Hast du es dir einmal überlegt, dass du als konzertierender Künstler ein Drittel der Unkosten, die dir durch ein Konzert entstehen, dem Konzertagenten als Gewinn zukommen lässt? Und das nur bei kleineren Konzerten, bei grösseren noch bei weitem mehr? Du wirst vielleicht meinen, dass das unmöglich sei, da du doch die Abrechnung des Agenten erhältst, auf der seine Bemühungen lediglich mit einer bestimmten Provision in Ansatz gebracht werden, dass diese Provision aber bei weitem nicht $^1/_3$ der Gesamtunkosten ausmache. Ganz richtig; rein äusserlich stimmt das, was du sagst. Du zahlst nach aussen hin lediglich eine Provision, die freilich auch schon recht hoch bemessen ist. Aber du zahlst, ohne dass du es merkst, weit mehr. Du zahlst nämlich sämtliche Rabatte, die der Konzertagent von den Druckern der Programme, Billette und Plakate, von den Annoncenexpeditionen und den Direktionen der Konzertsäle bezieht. Ja, das alles bezahlst du; denn der Agent steckt den Profit in seine Tasche und sagt dir kein Wort davon, dass er es tut.

Wie hoch diese Rabatte sind? Nicht gerade riesenhaft, aber doch hoch genug, um für den einzelnen einen unangenehmen Kostenaufwand, für den Konzertagenten aber eine gewaltige Einnahmequelle zu bedeuten: Mir ist z. B. ein Konzertagent bekannt, der für die Saalmiete 10%, also bei 140 M. 14 M., für die Annoncen 25—30%, also bei einem Annoncensatz von 100 M. etwa 25—30 M. an Rabatten bekommt. Und wenn mir auch für den Rabatt bei den Druckern usw. keine zahlenmässigen Belege vorliegen, so kann ich doch ohne weiteres behaupten, dass auch hierbei ein nicht schlechter Rabatt für den Konzertagenten herausspringt. Natürlich, der Agent erhält diese Rabatte nur, weil er die Arrangierung von Konzerten en gros betreibt und den Konzertsälen, Zeitungen, Druckern usw. eine bestimmte Einnahme zusagen kann. Die Frage ist nur, ob der Künstler durch den Konzertagenten übervorteilt wird, ob das Mass des Geschäftsinteresses des Konzertagenten dem künstlerischen Interesse des Künstlers gleichwertig gegenüber steht.

Der Konzertagent wird sagen, er handele als Kaufmann; unter Kaufleuten sei es aber Usance, soviel herauszuschlagen als nur irgend möglich sei; kein Mensch finde etwas dabei. Gewiss; unter Kaufleuten ist das ganz in der Ordnung, nicht aber wenn der Kaufmann einen Nichtkaufmann gegenübersteht, zumal einem kaufmännisch so wenig gebildeten Laien wie dem normalen Künstler. Der Konzertagent weiss sehr gut, dass das Künstlertum glaubt, sich nur schwer mit kaufmännischen Dingen befassen zu können; er weiss sehr gut, dass der normale Künstler von gestern keine Ahnung davon hat, dass der Konzertagent ausser der Provision noch hohe Einnahmen aus den Rabatten bezieht. Und ausserdem ist das kaufmännische Interesse jedenfalls nicht über das künstlerische Interesse zu stellen; das geschieht aber, wenn der Konzertagent seine grossen Einnahmen in die Tasche steckt.

Man denke nur einmal an einen jungen Künstler, der durch Konzerte bekannt werden will und Konzerte gibt, die ihm nur Defizit, dem Konzertagenten aber eine anständige Einnahme sichern. Das ist eine Ausbeutung schlimmster Art.

Selbsthilfe

Aber selbst wenn man nicht der Ansicht sein sollte, dass eine Übervorteilung des Künstlers vorliegt, so müsste man doch jedenfalls zugeben, dass der Künstler derartigen Mißständen gegenüber zur Selbsthilfe muss greifen können; denn dass überhaupt Mißstände vorhanden sind, wird man nicht leugnen wollen, auch wenn man der Ansicht ist, dass der Agent als Kaufmann von dem Künstler als Laien herausholen darf, was eben herauszuholen ist. Es ist freilich behauptet worden, die Erfahrung, die dem Konzertagenten zur Seite stehe, müsse bezahlt werden. Gewiss diese Erfahrung muss allerdings bezahlt werden, aber doch nicht so hoch, wie es zu geschehen pflegt, indem nicht nur eine Provision gezahlt

wird, sondern auch das Rabattsystem als heimliches Zahlungsmittel zur Benutzung und Ausnutzung verwertet wird.

Und man kann ferner nicht darauf hinweisen, dass der Künstler, der sich durchsetzen wolle, den Geldaufwand nicht scheuen dürfe, auch wenn der Aufwand für Menschen gemacht wird, die mit Kunst nichts zu tun haben. Ja, wenn der Künstler vielleicht einmal Geld hat. Wie aber, wenn er keines hat — und dies ist die Regel? Es ist die unsinnigste Idee, die je erfunden wurde und von der Mehrzahl der Künstler noch heute unterhalten wird, dass künstlerisches Empfinden sich mit einem gesunden Verständnis für die eigene finanzielle Lage nicht vereinbaren lasse. Du lieber Gott, auch der Künstler ist ein Mensch, der leben will und ein Anrecht darauf hat, vor Ausbeutung geschützt zu sein. Aber natürlich, bevor er nicht selbst zu dieser Erkenntnis kommt, wird man ihm nicht helfen können.

De Verband konzertierender Künstler

Man hat nun bekanntermassen zum Teil in den beteiligten Kreisen den Kampf gegen die Konzertagenten als notwendig erkannt. Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands hat sich in der Praxis und der Theorie mit seinem Verbandsorgan, „Der Konzertsaal" der Künstler angenommen.

Engagements-Vermittelung

Aber welche Mittel ergreift er? Er streicht 5% Provision ein für die Vermittelung von Konzertengagements. Gegen die 5% ist nichts zu sagen; der Agent beansprucht 10% in solchen Fällen. Wohl aber muss das Prinzip beanstandet werden. Ein Verband, der das wirtschaftliche Interesse seiner Mitglieder vertreten will, darf sich nicht mit Engagementsvermittelung befassen, sofern mit dieser Vermittelung zugleich das Erfordernis der Empfehlung verbunden wird. Bei anderen wirtschaftlichen Verbänden ist es eine andere Sache, weil dort eine persönliche Empfehlung nicht in Frage kommt. Bei einem Verbande konzertierender Künstler ist aber eine Empfehlung von seiten des Verbandes erforderlich, falls überhaupt Vermittelung betrieben werden soll. Empfehlung aber bedeutet Bevorzugung der Auserwählten; Bevorzugung ist aber mit der Solidarität eines wirtschaftlichen Verbandes sehr schwer zu vereinbaren.

Vom Verbande wird zwar behauptet, dass eine Empfehlung der Künstler nur insofern stattfinde, als lediglich solche vermittelt werden, die vor einer Jury das Diplom erworben hätten. Allein mir will scheinen, dass gerade bei Vermittelung von Künstlern eine weitergehende Empfehlung nicht ausgeschaltet werden kann. Indessen mag der Verband sich auch hierin zu betätigen versuchen. Wenn's ihm gelingt, ohne dass ihm die nicht vermittelten Künstler aus Ärger untreu werden —, gut, Glückauf dazu!

Aber eine weitere Bestimmung des Verbandes erregt Befremden: Die Mitwirkung bei Wohltätigkeitskonzerten soll von der Zahlung einer Pauschalsumme von 25 M. abhängig gemacht werden, und diese Summe ist von dem Konzertveranstalter an den Verband zu zahlen. Armer Künstler! Also die meist unbezahlte Möglichkeit, durch Wohltätigkeitskonzerte wenigstens noch auf billige Art bekannt zu werden, sollst du dir nehmen lassen? Dann werden einfach diejenigen, die nicht Mitglieder des Verbandes sind, zu Wohltätigkeitskonzerten herangezogen.

Aber so schlimm ist's doch nicht gemeint: Unter besonderen Umständen soll nämlich davon Abstand genommen werden, die 25 M.-Taxe zu erheben. Aber das ist eine höchst belanglose Vorschrift. Denn bis du von dem Vorstande des Verbandes, dem du „die besonderen Umstände" unterbreitet hast, Antwort erhältst, wird der Veranstalter des Wohltätigkeitskonzerts dir sagen, dass er auf deine Dienste verzichtet.

Und wenn man vom Verbande aus sagte, diese Vorschrift sei eigentlich mehr für die Zukunft gedacht, so mag man eben eine solche Vorschrift, die nur dann von Vorteil sein kann, wenn einmal alle Künstler dem Verbande angehören, streichen, bis dieses Idealziel verwirklicht ist. Es könnte sonst leicht sein, dass mancher sich durch das Bestehen einer solchen Vorschrift davon abhalten lässt, dem Verbande jetzt schon als Mitglied beizutreten.

Generalvertretung

Aber jetzt kommt das Allerseltsamste: der Verband richtet in den einzelnen Städten Generalvertretungen ein. „Vorzüglich", wird man sagen, „die können nun die Konzertagenten ersetzen". Ja, wenn es so wäre. Aber nein, diese Generalvertretungen des Verbandes sind wieder die jetzt schon bestehenden Konzertagenturen, Musikalienhandlungen und Klavierfabriken: z. B. Simrock, G. m. b. H., Berlin, Bauer in Braunschweig, Pabst in Leipzig, Joh. Franz Weber in Köln. Was ist denn damit gewonnen? Gewiss, wenn der Verband diesen Firmen seine Bedingungen diktieren könnte, dann wäre es schon eine ganz gute Sache. Aber was tut der Verband? Er vereinbart mit den Generalvertretungen, dass für jedes Konzertengagement ein bestimmter Satz in die Verbandskasse fliessen soll. Gewiss, dadurch wird der Verdienst der Agenten verringert, aber das ist ein Gewinn, der wiederum nicht dem Künstler, sondern dem Verbande zu Gute kommt. Unbedingte Anhänger des Verbandes werden einwenden, dass jede neue Bewegung, die agitatorisch tätig werden solle, zunächst Geld brauche, und dass der Verband am Ende doch auch in ideeller Beziehung indirekt etwas erreicht habe. Und dieser Einwand ist berechtigt; aber man muss ihm mit einem anderen Einwande begegnen: der Künstler nämlich, der für eine neue Bewegung begeistert werden soll, muss nicht nur theoretische, sondern auch praktische Vorteile erkennen können.

Und solche praktischen Vorteile vermag man dem Künstler zu verschaffen. Das hat der Verband in allerletzter Zeit auch schon selbst erkannt und deshalb die Arrangierung von Konzerten in dem Musikzentrum Hamburg selbst in die Hand genommen, um dadurch die Konzertagenturen auszuschalten und dem Künstler die Unkosten seines Konzerts zu verringern. Das ist der erste Ansatz zur Verwirklichung der Idee, die im folgenden weiter ausgeführt werden soll. Aber freilich ist's damit noch nicht getan. Sondern wer das Übel an der Wurzel packen will, der muss noch einen Schritt weiter gehen: er muss das Gesetz zu Hilfe nehmen.

Der Konzertagent als Stellenvermittler

Man spricht soviel über die Weltfremdheit der Juristen und lacht im geheimen und öffentlich über ihre Kunst, Begriffe zu bilden. Aber solche Begriffe sind noch lange nicht immer nutzlos, zumal wenn sie verwertet werden. Und für unseren Fall gibt es einen juristischen und wirtschaftlichen Begriff, der nun einmal richtig verwertet

werden muss, um seine wohltätigen Wirkungen ausüben zu können: ich meine den Begriff des Stellenvermittlers*).

Das Gesetz

Seit dem 2. Juni 1910 besitzen wir in Deutschland ein Stellenvermittlergesetz, das die Ausbeutung der Arbeitnehmer und Arbeitgeber durch die gewerbsmässigen Stellenvermittler verhindern will. Dieses Gesetz sagt im § 1: „Stellenvermittler im Sinne des Gesetzes ist, wer gewerbsmässig die Vermittelung eines Vertrages über eine Stelle nachweist."

Ist also der Konzertagent ein Stellenvermittler auf Grund des Gesetzes? Um dies behaupten zu können, müsste die Engagementsvermittelung die Vermittelung einer „Stelle" sein. Es ist gesagt worden, das treffe nicht zu, da das Engagement der konzertierenden Künstler regelmässig nur für einen Abend Gültigkeit habe, und dass damit noch keine Stelle vermittelt sei. Aber im Gesetz ist nichts davon gesagt, dass es sich um eine dauernde Stelle handeln müsse; auch jede vorübergehende Stellenvermittlung kann unter das Gesetz fallen, solange nur die Vermittlung gewerbsmässig erfolgt. Dass diese Voraussetzung beim Konzertagenten zutrifft, kann wohl kaum bestritten werden.

(Fortsetzung im nächsten Heft)

*) Siehe über diese Frage besonders: Osterrieth, Deutsche Tonkünstlerzeitung Nr. 260 vom 20. März 1913 und „Konzertsaal" I. Jahrg. Nr. 8, S. 6 ff.



Hans Pfitzner

Von Dr. **Fritz Brust** (Strassburg i. E.)

Die Zeit ist noch nicht gekommen, wo man eine Abhandlung über musikalische und musikdramatische Produktion schreiben kann, ohne den Namen Richard Wagners hineinklingen zu lassen. Der Druck dieses unerhört mächtigen geistigen Imperiums legt sich wie Bleigewicht auf alle selbständigen künstlerischen Regungen, die sich da und dort bemerkbar machen. Nicht als ob das Schaffen selbst und die neuentstandenen Werke einiger unsrer Zeitgenossen die geistige Bindung an den grössten Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht zu lösen vermocht hätten; aber das allgemeine Verhalten des Publikums und vor allem die Urteile und die Stellungnahme der Kritik zeigen immer wieder, wie schwer es dem Neuen gemacht wird, als solches erkannt und gewertet zu werden. Dabei herrscht weithin Unklarheit über die wirklich lebensfähigen und künstlerisch berechtigten Momente der Wagnerschen Kunst. Der Erfolg, über dessen Genese manche kluge Leute schon bedenklich die Achsel gezuckt haben, steht nun einmal fest und gliedert immer neue Myriaden von Verehrern an. Und er wird auch dann noch — vielleicht als Selbsttäuschung — unter den „Wagnerianern" weiterbestehen, wenn längst die vitalen Voraussetzungen dieser Kunst sich gewandelt und neue Zeiten ein neues Genie gleichen Ranges hervorgebracht haben.

Die Geschichte des Wagnerianismus hat manche weise Lehre gezeitigt, besonders auch für das Verhalten der Kritik. Vorsicht in der Ablehnung künstlerischer Erscheinungen! Dem ungeahnten Menschheitserfolg eines Universalgenies hemmend und negierend in den Weg getreten zu sein, diese ungeheure Blamage darf sich nicht wiederholen! Eher in zweifelhaften Fällen ja sagen als nein, denkt ein grosser Teil der Kritiker. Auf diese Weise wurden eine Reihe moderner Musiker zu einer Grösse und Berühmtheit hinaufgehoben, die als eine Überschätzung ihrer produktiven Begabung und künstlerischen Verdienste zu bezeichnen ist.

Trotz dieser allgemeinen Regsamkeit und Bereitwilligkeit der Kritik und des Publikums für die Anerkennung derjenigen, die man als die „grossen" Zeitgenossen und unsterblichen Meister gefunden zu haben glaubt, scheint es doch wieder anders zu kommen, als man dachte. Und das alte Naturgesetz von den Hemmungen der genialen Werke zur Lebenszeit des Autors scheint sich neu zu bestätigen. Zwanzig Jahre sind verflossen, seitdem ein junger Komponist für ein grosses Musikdrama bei den deutschen Theatern Einlass begehrte, seitdem seine durch schlimme Enttäuschungen vertieften Produkte vergeblich um künstlerische Gleichberechtigung ringen. Manche Eintagsfliegen der Kunst sah er emporsteigen und vergehn; an seinem mit dem Herzblut des innerlich Leidenden und Ringenden geschriebenen Werke ging man achtlos, höchstens kopfschüttelnd vorüber. Wer anders kann das sein als einer, dem der heutzutage nötige äussere Verkehr mit der Welt eine Unmöglichkeit ist, der so zart organisiert ist, dass er die rauhen Peitschenhiebe der Wirklichkeit nicht aushält. Wer Sinn für Charakterphysiognomien besitzt, würde ihn unter allen andern herausfinden; die kindlich verträumten Augen in dem blassen, hageren Antlitz, der feine Mund und die hohe Stirn verraten ihn: es ist Hans Pfitzner.

Die wichtigsten biographischen Daten und die veröffentlichten Werke seien hier kurz mitgeteilt:

Pfitzner ist 1869 in Moskau von deutschen Eltern geboren. Als sein Vater Musikdirektor am Frankfurter Stadttheater wurde, kam er, mit neun Jahren, auf die Frankfurter Realschule; von 1886 ab besuchte er das dortige Hochsche Konservatorium, wo Iwan Knorr für seine kompositorische, Kwast für seine klavieristische Ausbildung sorgten. Seine Freundschaft mit dem Textdichter seiner beiden Opern, James Grun, datiert aus dieser Zeit. 1890 trat er aus dem Konservatorium aus. Ein Konzert in Berlin im Mai 1893 gab dem bekannten Kritiker Tappert zuerst Gelegenheit, auf Pfitzner eindringlich aufmerksam zu machen. Im Sommer desselben Jahres wurde der „Arme Heinrich" vollendet. Die folgende Zeit ist ein schmerzvolles Bemühn um die Annahme dieses Werkes. Er wird vierter Kapellmeister in Mainz, wo die Uraufführung am 2. April 1895 erfolgte. Vom September 1897 ab lebte Pfitzner in Berlin als Lehrer für Komposition am Sternschen Konservatorium. Zwei Jahre (1903 bis 1905) beherbergte ihn das Theater des Westens als Kapellmeister. Dann ging er nach München, bis ihn von da ein Ruf ans Strassburger Konservatorium in die Hauptstadt des Reichslandes führte. Sein praktisches Wirken umfasst dort die Leitung des Konservatoriums, der grossen Konzerte und der Städt. Oper. Schon nach kurzem Aufenthalt verlieh ihm die Kaiser Wilhelmsuniversität den „doctor honoris causa".

Pfitzners Werke: mehrere Liederhefte meist mit Texten von Lingg, Geibel, Heine, Eichendorff, Liliencron, Dehmel, Busse, Bürger u. a.; Sonate für Cello und Klavier op. 1; Klaviertrio op. 8; Quartett op. 13; Klavierquintett op. 23; „Herr Oluf" Ballade für Bariton und Orchester op. 12; „Die Heinzelmännchen" für Bass und Orchester op. 14; „Columbus" für achtstimmigen a cappella-Chor op. 16; Musik zu Kleists „Käthchen von Heilbronn" op. 17; zu Ibsens „Fest auf Solhaug"; das „Christ-Elflein", ein Weihnachtsmärchen; „der Blumen Rache", eine Ballade für Frauenchor, Altsolo und Orchester; ein „Scherzo" für Orchester; „Der arme Heinrich"; „Die Rose vom Liebesgarten". Augenblicklich schreibt Pfitzner an einem neuen Bühnenwerk „Palestrina", dessen Text von ihm selbst

stammt. Unschätzbare Verdienste erwarb sich Pfitzner um die Bearbeitung und Herausgabe einzelner Werke von Marschner und der „Undine" von E. T. A. Hoffmann.*)

Pfitzner unterscheidet sich von den meisten zeitgenössischen Komponisten durch eine Eigenschaft: die Gabe genialer Erfindungskraft. Bisher haben das nur einige seiner literarisch tätigen Anhänger erkannt und ausgesprochen: Cossmann, Rudolf Louis, Paul Bekker u. a. Mit Worten lässt sich in diesem Punkt natürlich nichts ausmachen und niemand überzeugen. Wer es aber einmal erkannt hat, für den ist es eine Tatsache von geradezu logischer Festigkeit und Wahrheit. Das ist ja das innere Wesen jeder genialen Gestaltung, dass sie nach dem vorangegangenen Gewöhnungsprozess des Aufnehmenden mit einer Art Selbstverständlichkeit in Erscheinung tritt und man gleichsam das Gefühl hat, dass man es auch so hätte machen können. Bei allen grossen musikalischen Offenbarungen Mozarts, Beethovens, Bruckners, Wagners usw. erleben wir dieses Gefühl der Selbstverständlichkeit. Unter den neueren Musikern fast nur bei Pfitzner. Zweierlei gehört im allgemeinen dazu, von der Echtheit dieses Gefühls sich überzeugen zu können: zunächst ein gewisser anfänglicher Widerstand, in die musikalischen Gestalten hineinzukommen, die Ungewohntheit des Persönlichen und Originalen; und dann die feste Dauer dessen, was in dem Erlebnis zurückbleibt. Pfitzners Musik ist nicht leicht zugänglich und besitzt für den Kenner doch jene ungeheure Saugkraft, die anfangs unscheinbar und harmlos wirkt, dann aber nicht mehr loslässt und mit geradezu geometrischer Progression anwächst. Deutlich kommt das in der bisherigen, noch kurzen Geschichte der Anerkennung von Pfitzners Kunst zum Ausdruck. Die Zahl ihrer Verehrer ist klein, aber noch keiner von denen, die den Weg zu ihr gefunden haben, ist abgefallen.

Ganz ausser Frage steht die Originalität dieser Musik. Sie ist ja eigentlich schon ein Ingrediens der Genialität. Pfitzners Kammermusik ist gänzlich unbeeinflusst entstanden, ebenso die Lieder. Seine dramatische Musik, besonders die „Rose" ist fast noch selbständiger. Nur einer oberflächlichen Beurteilung konnte es gelingen, den Wagnerianismus ernsthaft als den Produktionsfond hinzustellen, aus dem auch Pfitzner seine musikalischen Gestalten geschöpft hätte. Gewiss darin, dass er nicht mehr im alten Opernstil schreibt, sondern die sinfonische Art des Durchkomponierens und die leitmotivische Ausarbeitung übernommen hat, darin ist auch er „Schüler" und „Epigone" Wagners. Hinfällig wird diese meist mit einem wertvermindernden Akzent angewandte Beurteilung bei näherer Betrachtung des Charakters der Pfitznerschen Musik. Jeder Effekt liegt ihr fern, worunter man die ästhetische Lüge versteht d. h. das innere Missverhältnis zwischen dem, was gesagt wird, und dem, wie es gesagt wird. Pfitzners Instrumentation entspringt stets einer künstlerischen Notwendigkeit, der Gedanke erscheint zugleich in der richtigen Klangfarbe und in der rechten Kombination mit den unterstützenden Faktoren. Nun könnte man erwidern, dass der Gedanke (die Melodie) Gedanke bleibe, ob er in der oder jener Klangfarbe materialisiert sei. So wenig es aber gleichgültig ist, ob eine Phrase von einer Basstuba oder einer Bratsche gespielt wird, so wenig ist es einerlei, in welchen Klangkombinationen und mit welchen instrumentalen Dominanten ein Gedanke gefasst wird. Die geringere künstlerische Potenz wird stets zu einer Verstärkung der Ausdrucksmittel zu greifen geneigt sein und durch erhöhten Druck des Materials die Illusion einer inhaltlichen Steigerung erzielen wollen. Pfitzners Partiturklänge haben dagegen eine vornehme, innerlich begründete Anordnung und wollen nie mehr sein, als sie eben tatsächlich sind. Zugleich belohnt sich diese Harmonie von Gedanke und Materialcharakter durch die Eindringlichkeit der Instrumentation. Im „Vorspiel" der „Rose" bringen z. B. die verschiedenen Blechklänge Wirkungen von solcher Schönheit und Kraft hervor, wie sie nur orchestrale Sparsamkeit und Mässigung erreichen kann.

Die Melodik Pfitzners ist diejenige Seite seiner Musik, wo man ihm ohne weiteres die Überlegenheit über seine Zeitgenossen wird zusprechen müssen. Er schreibt Linien von zartester Biegung und Kräuselung, in der sanftesten Auf- und Abwärtsbewegung, mit der Geklärtheit und Seligkeit einer Beethovenschen Melodie. Eigenartig ist es, wie Pfitzner Melodien findet, die mit dem ersten Taktteil beginnen, und deren Töne oft über ganze Takte hinweg mit den einzelnen Taktteilen regelrecht zusammenfallen. Durch diese vornehme Melodik leuchtet die musikalische Atmosphäre der „Agnes" im „Armen Heinrich" und des Liebesgartens in der „Rose" mit jenem heiligen Feuer, das uns wie die überirdische Begeisterung einer erlösten Menschenseele zu strahlen scheint.

Pfitzners Harmonik ist von einer überraschenden Kühnheit und Neuheit. An Ungeheuerlichkeiten und Dreistigkeiten überbieten ihn natürlich alle die musikalischen Sportler und Experimentatoren, deren Jongleurstücke man nicht mit Kunst verwechseln darf, und die für den praktischen Gebrauch die Anarchie der harmonischen und disharmonischen Kombinatorik predigen. Etwas anderes ist aber die Genialität der Harmonik; die nimmt den umgekehrten Weg, von innen nach aussen, und schreibt in Akkorden, die sich dem Gedächtnis wie eine künstlerische Idee einprägen und einen gewissen Nimbus um sich haben. Der „Tristanakkord" wurde weltberühmt, im „armen Heinrich" findet sich einer, ebenfalls der erste Akkord des ersten Vorspiels, der es noch werden kann. In diesem Akkord, von Bratschen con sordino vorgetragen, konzentriert sich eine ganze psychische Welt. So bleibt Pfitzners Harmonik immer Ausdruck von einem künstlerischen Etwas. Stellenweise (z. B. in der „Rose") führt sie in Stimmungen hinein, die auch der Franzose Debussy anklingen lässt, nur dass bei Pfitzner die Notwendigkeit der Harmonien innerhalb der melodischen Gestaltung stärker empfunden wird.

In der polyphonen Ausarbeitung steht Pfitzner Humperdinck nach. „Hänsel und Gretel" und „Die Königskinder" treiben mit der Gleichzeitigkeit von vier und fünf Motiven einen wahren Sport. Ich bin überzeugt, dass die sinnliche Aufnahmefähigkeit für Polyphonie damit überschritten wird. Pfitzner folgt auch hier einer immanenten künstlerischen Vernunft und belastet die Partitur nicht mit solchen übertriebenen Anhäufungen.

Pfitzners Kammermusik ist vorläufig noch nicht sehr weit in die deutschen Konzertsäle vorgedrungen. Ihr musikalischer Geist und künstlerischer Ernst lässt im allgemeinen eine Seite von Pfitzners Wesen sehr hervortreten: das Grüblerisch-Unruhige und das Unvermittelt-Ekstatische. Sie gehört deshalb mehr zu der Art des „armen Heinrich". Gleichwohl finden sich, z. B. in dem langsamen

*) Verlag von C. F. Peters in Leipzig; besprochen in unserer „Neuen Zeitschrift für Musik" 1913, Heft 27.

Satz des „Trios“, auch Teile von klassischer Schönheit und Tiefe.

Schnellere Verbreitung fanden die Lieder. Sie sind es vor allem, die dem Publikum die erste Anschauung von der neuen Kunstwelt Pfitzners gaben. Schon als rein musikalische Gebilde sind sie die schönsten zeitgenössischen Produkte der Liederkunst. Zugleich heben sie den ganzen Stimmungsgehalt der Texte mit einer Kraft des Ausdrucks heraus, dass manche von ihnen erst durch die Musik ihren poetischen Zauber zu erhalten scheinen. Die Vielseitigkeit der Gestaltung in den Liedern demonstriert aufs überzeugendste, dass auch in der Musik die Genialität eben immer nur als eine universale auftritt. Das heitere, humorvolle Element Pfitzners lernt man da kennen („Sonst“ und „Gretl“). Aber selbst diese Züge tragen ihre Herkunft an der Stirn: auch sie stammen aus Pfitzners Keuschheit und Idealismus des Empfindens.

Unser Zeitalter hält es mit der Kunst ähnlich wie mit der Politik. Es wird trotz starker Differenziertheit der Erscheinungen drauflos klassifiziert; Individuen werden schematisiert und in eine Partei hinübergezogen, mit der sie oft recht wenig gemeinsam haben. Das Bedürfnis zum Schlagwort war nie grösser als zu unsrer Zeit, wo man seinen Bildungsstand in einigen gut gesetzten Phrasen und ebenso ungeprüften wie unverstandenen Kunstausdrücken erweisen zu können glaubt. „Pfitzner ist Romantiker!“ Stoffe aus der mittelalterlichen Sagenwelt beschäftigen ihn ja, er schwebt in Sphären, die nicht in unser Zeitalter passen, also darf man ihn in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückversetzen. Er kommt gewissermassen „zu spät“ .Dieses Urteil über Pfitzners kulturgeschichtliche Stellung dürfte gar nicht so selten sein und beweist wieder einmal so schlagend als möglich, wie ganz oberflächlich auch heutzutage in Kunstsachen gedacht und gefühlt wird. Der krasseste Beweis, dass diese Leute nur für den Stoff und den dargestellten Gegenstand Interesse haben. Denn die Behandlung des Stoffes, auf die es doch in der Kunst vor allem ankommt, müsste sie eines andern belehren. Die Attraktionskraft des Textlichen und Inhaltlichen fehlt Pfitzners Bühnenwerken; es sind Vorgänge, bei denen sich der Theaterbesucher vom ewig alten Schlag gründlich langweilt. Nun aber erben sich die Abonnements der Parkettsitze in den deutschen Theatern von Müttern und Tanten auf Töchter und Nichten wie eine ewige Krankheit fort. Und diese nur des Abends um die „Kunst“ bemühten Herrschaften sorgen auch dafür, dass andere Stücken ohne Pikanterie und Sensation fernbleiben. Der „Arme Heinrich“ sah so meist auf einen „leeren Raum“ herab, und die „Rose“ wäre langsam verwelkt, wenn ihr Schöpfer selbst und die wenigen Freunde im verborgenen sie nicht treu gepflegt hätten.



Hans Pfitzner

Die „Rose vom Liebesgarten“*) stellt durch ihren musikalischen Gehalt fast alles in Schatten, was die deutsche Opernliteratur seit Wagner hervorgebracht hat. Die schöpferische Potenz Pfitzners in diesem Werke aufzuweisen, wäre dasselbe wie wenn man die musikalischen Werte des „Tristan“ oder der „Meistersinger“ herausheben wollte. Darin besteht gerade die Genialität der „Rose“, dass sie nichts Minderwertiges, keine leeren oder toten Stellen enthält, dass vielmehr die erfinderische Kraft auch die kleinsten Details mit konzentriertestem, allessagendem Ausdruck erfüllt hat.

Das Thema dieses an symbolischen Gestalten reichen Werkes ist die Erlösung und Befreiung der Seele durch die Liebe. Es ist, wie der „Arme Heinrich“, von James Grun bearbeitet und, im Einzelnen allerdings stellenweise sehr unselbständig, als Ganzes doch poetisch konzipiert, mit Momenten, die einen Musiker von der idealistischen Veranlagung Pfitzners packen und festhalten mussten. Vielleicht könnte man die endlosen Wagnerianismen und Banalismen der Verse noch verschmerzen. Empfindlicher ist aber der Mangel einer klaren Ausarbeitung des dramatischen Vorganges. Schuld und Sühne des Helden „Siegnot“ sind noch weniger deutlich und anschaulich motiviert wie der Läuterungsprozess der „Minneleide“. Nur so beiläufig wird mit einigen Worten die Schuld angedeutet. Die psychologisch allein gestaltenswerte „Minneleide“ ist dramatisch nicht genügend entwickelt; andrerseits versteht man eigentlich gar nicht, wie sie eine Schuld treffen kann, da sie doch eben als Waldwesen handelt. Jedenfalls muss man sich mit diesen Mängeln des Textes abfinden und den Schwerpunkt des Werkes an einer andern Stelle suchen. Er liegt ganz auf der Seite des Musikers, womit natürlich von den Forderungen des Musikdramas aus eine Verurteilung des Ganzen ausgesprochen ist. Dennoch wäre es ungerecht und beschränkt, dieses Werk von der Bühne fernzuhalten, nur weil es einer formalen Norm nicht genau entspricht. Leben und Kunst gestalten nicht nach vorgeschriebenen Kategorien!

Aus einem „Vorspiel“, zwei Akten und einem „Nachspiel“ besteht die „Rose“. Die äusseren Geschehnisse nehmen einen ziemlich grossen Raum ein. Das „Blütenwunder“, der Tanz der Elfen, der Überfall des Nachtwunderers, der Kampf Siegnots, der Einsturz der Bergeshöhle, das Aufspringen des Wintertores sind dekorative Bilder in grosszügigen Szenen, die allein schon eine gewisse Zugkraft auszuüben imstande sind. „Vorspiel“ und „Nachspiel“ sind je eine musikalische Welt für sich, ebenso jeder der beiden Akte. Alle haben ihren eigentümlichen Stil, und darin zeigt sich wieder wie bei der Musik Wagners die eigentliche Kunst des genialen Ausdrucks. Die Musik des „Vorspiels“ kann ihrer Art nach mit nichts verglichen werden; sie ist in einer ganz anderen Weise kindlich und sonnig wie diejenige Humperdincks. Sie ist aristokratischer, nicht so populär und in die Breite wirkend, und hat mehr Schwung. Höchste Bewunderung muss man für die Anlage dieser Musik haben, was Polyphonie und Instrumentation und vor allem die Kontinuitität der musikalischen Fortführung anbelangt. Die Übergangsmusik zum 2. Bild des „Vorspiels“, dem Tempel der Göttin, und die erste Anrede Siegnots ist ein Wunderwerk von zuerst kontrapunktischer, dann harmonischer und vokaler Schönheit. Der erste Akt (Urwald vor dem Liebesgarten) breitet die musikalische Romantik Pfitzners aus;

*) Verlag von Max Brockhaus in Leipzig.

ein Urwaldthema, in weitem melodischen Bogen und von einer unglaublichen Ausdruckstiefe, beherrscht die ersten Empfindungen. „Siegnot“ und „Minneleide“ sind mit einer Fülle herrlichster Lyrik versehen, wie sie die letzten Dezennien nicht annähernd sonst mehr hervorgebracht haben. Unzweifelhaft am genialsten ist der zweite Akt, (in der Berghöhle des Nachtwunderers), der als hauptsächlichsten musikalischen Bestandteil ein „Tropfenmotiv“ von schauerlicher Stimmung bringt. Wie dieses Motiv im Verlauf des Aktes rhythmisch in die Länge gezogen und mit schweren Blechklängen instrumentiert ist, das gehört fraglos zu den grossartigsten Eigebungen aller orchestralen Stimmungskunst. Mit packender Schärfe des Rhythmus und Originalität der Harmonik, zugleich ohne jede musikalische Vergewaltigung und Effekthascherei, sind der Nachtwunderer selbst und das Zwergenvolk charakterisiert.

Wem sich die „Rose“ einmal erschlossen hat, der kann auch, wenn es bis dahin noch nicht der Fall war, zum „Armen Heinrich“*) leichter in das rechte Verhältnis kommen. Was die Presse über dieses an musikdramatischer Gestaltungskraft der „Rose“ ebenbürtige Jugendwerk geschrieben hat, bezieht sich auf den anschaulichen Inhalt und nicht auf die künstlerische Form. Bei dieser Art der Kritik stand im Mittelpunkt der Angriffsreihe gegen den „Armen Heinrich“ das Pathologische des Charakters, die (was viele schaulustige geärgert hat) ungenannte, weil nebensächliche Krankheit Heinrichs, die düstere Stimmung der drei Akte usw. Als ob man nicht fast genau dieselben „Argumente“ gegen den Tristan abschiessen könnte! Als einheitliches Kunstwerk d. h. vom rein musikdramatischen Standpunkt aus steht der „Arme Heinrich‘ sogar noch über der „Rose“.

Pfitzners künstlerische Interessen streben eher zum Musikdrama als zur absoluten Musik. In einigen ausserordentlich wertvollen und feinsinnigen, auch stilistisch sehr gewandten Essais (alle erschienen in den „Süddeutschen Monatsheften“) hat er tiefes Verständnis für die Operndichtungen, Operncharaktere, Opernregie usw. gezeigt. Der kleine Aufsatz: „Melot, der Verruchte“ zieht eine alte Regiesünde ans helle Licht, eine Sünde, die darin bestand, „Melot“ schlechthin als Bösewicht darstellen zu lassen (oft in untergeordneter Vertretung) und sein Erscheinen im dritten Akt für überflüssig zu erachten. Im Zusammenhang mit der ganzen Zweiweltenansicht des „Tristan“ charakterisiert ihn Pfitzner als den „korrekten Ehrenmann“, der handelnd verurteilt, was er eben nicht versteht.

Tiefer in die Probleme führt der Aufsatz: „Zur Grundfrage der Operndichtung“. Hier wird über die schauderhafte Unsinnigkeit der Parallelisierung von „Heiling“ und „Holländer“, „Lohengrin“ und „Euryanthe“, die rein auf Äusserlichkeiten basiert, Gericht gehalten. Die Textanalysen des „Heiling“ und „Lohengrin“ gehören zum Besten, was hierüber je geschrieben worden ist. Eine nicht unbedeutende Fähigkeit klaren kunstphilosophischen Denkens offenbart Pfitzner in der Behandlung zweier immer an konkreten Fällen orientierter Probleme: „Musik als Architektonik“ und „Musik als Einfall“.

Pfitzners künstlerischer Drang erschöpft sich nicht in der Produktivität. Seitdem er nach Strassburg i. E. übergesiedelt ist, um die Direktion des Konservatoriums und später auch die der Oper zu übernehmen, hat sich das Musikleben dieser Stadt zu einer Bedeutung aufgeschwungen die durch ihr künstlerisches Niveau weithin die Aufmerksamkeit erregt hat. Mit höchster Anerkennung nimmt das Konzertpublikum teil an den „Abonnementskonzerten“, die von Pfitzner geleitet werden; die feinste musikalische Kultur und Sorgfalt des Dirigenten Pfitzner gibt diesen Veranstaltungen ihr ausserordentliches Gepräge. Die Reformbestrebungen Pfitzners machen sich am deutlichsten in der Oper fühlbar. Vor seinem Direktorat war man gewöhnt, das ganze Provinzrepertoire in entsprechender, mittelmässiger Güte und in kurzen Abständen regellos, prompt und oft improvisatorisch dem Publikum anzubieten. Starkes Missfallen erregte es daher bei den Theaterunersättlichen, als Pfitzner dieses Vielfressertum durch einige wenige, aber exquisite Leckerbissen befriedigen wollte. Langsam begann jedoch der Geschmack des erziehungsfähigen Teiles des Publikums sich zu bessern, und der ungemein starke Besuch der Pfitznerschen Aufführungen bewies klar den Sieg der Persönlichkeit Pfitzners. was sachlich den Sieg der Qualität über die Quantität bedeutete. Nach Bestätigung auch auswärtiger Autoritäten der Kritik, die den Aufführungen beiwohnten, hat Pfitzner die romantischen Werke Webers, Marschners, Rich. Wagners und einige feinere Sachen neueren Ursprungs mit einer künstlerischen Vollendung und Einheitlichkeit des Stils herausgebracht, wie sie selbst von den allerersten Bühnen trotz besseren und reicheren Materials nicht übertroffen werden. Allgemeine Bewunderung erregte z. B. die grandiose Ausführung der Prügelszene in den „Meistersingern“. Mit echt Wagnerschem Geiste verhilft er besonders dem **Drama** zu sinnlichem Ausdruck und entlastet demgemäss soviel als möglich das gesungene Wort von der Schwere der orchestralen Begleitung. Vor allem ist dann noch der Regisseur Pfitzner ein lange nicht stark genug gewürdigtes Phänomen. Man findet in seiner Spielleitung eine Menge feiner Züge und Bewegungen, psychologischer Finessen und wirksamer Massenszenen. Seiner völligen inneren Sicherheit und Durchdachtheit der szenischen Auffassung und seiner Gabe, mimisch alles aufs plastischste vorzumachen, verdanken die Sänger sehr wertvolle Anregungen.

*) Verlag von Max Brockhaus in Leipzig.



Aus dem Berliner Musikleben

Ouvertüre

Seit etwa vierzehn Tagen hat für Berlin die neue Spielzeit musikalischen Lebens begonnen, — will sagen, wir sind kalendarisch in eine andere Konzertsaison geführt und das böse Konzertgeschäftsleben, das nur allzu oft und allzu gern mit dem Musikleben als solchem identifiziert wird, muss neue Buchungen erhalten. In Wahrheit gibt es keine Pause mehr in dem Berliner Musikgetriebe; die „Sommeroper“ behauptet sich nach wie vor und nur in ihrer Gestaltung hat sich allenfalls eine Änderung vollzogen; früher liess man es sich mit Opernvorstellungen an einer Stätte genügen, — jetzt werden zum sommerlichen Betriebe zwei Häuser benutzt: das Neue Königliche Operntheater, früher „Kroll“ geheissen und als solches weltbekannt, sowie das Schiller-Theater O., dessen Direktion verschiedentlich gewechselt hat und das doch zu einem beachtenswerten Faktor des sommerlichen Berliner Musiklebens geworden ist. Eine Neueinrichtung von sehr weittragender Bedeutung aber ist dadurch geschaffen worden, dass unsere beiden grossen ständigen Orchesterkörper: das Philharmonische Orchester und das Blüthner-Orchester jetzt auch während der Sommermonate regelmässig Aufführungen veranstalten, die in den

Sälen grosser Brauereien stattfinden und sich eines ausserordentlichen regen Besuchs erfreuen. Die Konzerte der „Philharmoniker" sind sogar meistens so stark begehrt, dass der Nachfrage nach Einlasskarten kaum genügt werden kann. Die Stadtverwaltung hat der Bevölkerung durch die finanzielle Beihilfe, die sie dem Philharmonischen Orchester leistet, einen unermesslichen Dienst geleistet; wie mir scheint, wird dieses redliche Hand in Hand gehen des Magistrats und der Philharmoniker noch weitere Förderung des Berliner musikalischen Lebens zur Folge haben; die glänzenden Ergebnisse der bisherigen Veranstaltungen müssen jedenfalls zu weiteren Schritten in dieser Richtung ermuntern. Die Philharmoniker spielen regelmässig in überfüllten Sälen vor einer bewundernswert aufmerksamen Zuhörerschar; man darf getrost annehmen, dass im Durchschnitt 2500 bis 3000 Personen in den einzelnen Konzerten teilnehmen. Da nun die Konzerte abwechselnd in allen Stadtteilen stattfinden, ist schon jetzt ein Konnex zwischen der Gesamtbevölkerung und dem Orchesterkörper hergestellt, wie er sich inniger für eine Riesenstadt kaum denken lässt. Das Blüthner-Orchester hat, als der jüngere Organismus mit seinen gleichen sommerlichen Bestrebungen natürlich nicht auch den gleichen Erfolg haben können, aber man darf doch hoffen, dass es trotzdem auch fernerhin seine Tätigkeit wenigstens zum Teil während des Sommers nicht in irgend einem Badeorte sondern in Berlin selbst ausüben wird. Der „Musikhunger" der Berliner wird grösser und grösser; wir stehen hier einer ganz natürlichen und deshalb sehr erfreulichen Erscheinung in der Entwicklung unseres Kunstlebens gegenüber, die der allergrössten Beachtung wert ist. Neben dem erschreckenden Anwachsen der Kino-Unternehmungen ist dieses Neuaufblühen vornehmer Kunstbestrebungen doppelt und dreifach erfreulich und von wesentlichem kulturellen Wert, -- wie es ganz naturgemäss auch rein praktisch von hohem Nutzen ist! Die Besucher der Sommerkonzerte gewöhnen sich an „ihr" Orchester; und wenn sie im Sommer frohgemut ihre Brauereisäle aufgesucht haben, die ihnen während der Pausen wohl auch einen kleinen Spaziergang im Garten ermöglichten, so werden sie im Winter die grossen Konzertsäle im Innern der Stadt besuchen, um die ihnen vertraut gewordenen Kapellen wieder zu begrüssen. Man braucht kein schwärmerischer Optimist zu sein, um vorauszusagen, dass die Zeit nicht mehr fern ist, in der nicht die Stadtverwaltung, sondern unsere Künstlerschaft der unterstützende Teil, der Gewährende ist. Hoffentlich richtet sich unsere in künstlerischen Fragen meist sehr ängstliche Obrigkeit nach solchen Erfahrungen und bleibt nicht, wie gewöhnlich in Erwägungen ob weiteren Ausbaues der neu getroffenen Einrichtungen befangen. Hier gibt es für Berlin wie für aller Orten reichlichen Saaten den Boden zu lockern.

Die Probe aufs Exempel hat man schon jetzt beim Beginne der „winterlichen" Spielzeit machen können. Die „Philharmoniker" haben für ein populäres Konzert getrost die „akademische Festouvertüre" und die Haydn-Variationen von Brahms auf ihr Programm setzen können und das Blüthner-Orchester hat für die Mitglieder der Neuen freien Volksbühne erfolgreiche Aufführungen der Haydnschen Paukenschlagsinfonie, eines von Ernest Hutcheson gespielten Mozartschen Klavierkonzerts (D moll) und der Beethovenschen Pastoral-Sinfonie zu leisten gehabt. Solche Programmnummern dürfen sich immerhin sehen lassen! Es ist eine Freude zu verfolgen, mit welcher Dankbarkeit dann das Gute hingenommen wird. Camillo Hildebrandt als bewährter Führer der Philharmoniker und Theodore Spiering als feinfühliger und von echtem Idealismus beseelter Dirigent des Blüthner-Orchesters für die Neue freie Volksbühne haben aus dem lauten Beispiel ihrer Zuhörerschaft entnehmen können, von welchem Erfolge rüstige Arbeit für ideelle Zwecke begleitet wird. Hier öffnen sich die freundlichsten Ausblicke auf eine gesunde Fortführung unserer stetigen Arbeit.

Auch mit Neuerungen hat man sich gleich zum Beginn der neuen Spielzeit auseinander zu setzen gehabt. In das gewohnte Bild des alltäglichen Konzertlebens soll durch die Einfügung von „Gesellschaftskonzerten" ein neuer Zug gebracht werden. „Berühmte" (— um nicht zu sagen bewährte —) Grössen der Musikwelt werden zu einem Ensemble vereinigt, — wie man ähnliches sonst schon in unseren Elitekonzerten getan hat, — um vor einem Publikum zu musizieren, das sich den Luxus eines Billetts für 20 oder 10 Mark und eines Gesellschaftsanzugs leisten kann und sich nicht in einen gewöhnlichen Konzertsaal begeben will sondern sich lieber in den Luxusräumen eines modernen grossen Hotels aufhält. Ich kann nicht sagen, dass diese Idee als fruchtbar zu bezeichnen ist, soweit künstlerische Interessen in Frage kommen; soweit es sich übersehen lässt, ist diese Verquickung von gesellschaftlichen und künstlerischen Dingen ganz unnötig. Wer das Geld hat, um sich ein Billett für ein Konzert im Esplanade-Hotel oder in einem anderen modernen Palast zu kaufen, der kann getrost „herabsteigen" und sich in einen unserer Konzertsäle „bemühen", — vorausgesetzt, dass er überhaupt des Konzertes halber seine Zeit und sein Geld opfert: wer aber nur aus „gesellschaftlicher Neugierde" oder um sich öffentlich zu zeigen einen Konzert-Hotelsaal besucht, dem sollten unsere Künstler lieber keine Musik „vormachen"; dafür sollten sie sich nicht hergeben, wenn es nicht gerade einmal sein **muss**! Der Snobismus greift ohnedies so gewaltig um sich, dass sich ernsthafte Künstler nach Möglichkeit gegen ihn auflehnen sollten, im allereigensten Interesse. Wohin würden wir geraten, wenn wir zu einem Konzert gingen, wie zu einem Ballsouper? Dieser Weg würde gerade zum Verderben der Künstler selbst führen, für die er geebnet sein soll.

Ein Parallelbeispiel hat zu ähnlichen Betrachtungen zum Beginne der neuen Saison Anlass gegeben. Viele unserer Künstler können sich nicht mehr mit dem Gedanken befreunden, von einem Manager abhängig zu sein; umgekehrt also wie jene „stars" gerade durch zweckentsprechende Arrangements glänzen wollen, für die sie selbstverständlich eines praktischen Beihelfers nicht entraten können, — umgekehrt also möchten neu aufgehende Sterne durch sich selbst allein ihre Strahlen versenden und der geschäftlichen Beihilfe nach Möglichkeit sich entschlagen. Dieser Wunsch ist so natürlich, dass er kaum eines Wortes zu seiner Rechtfertigung bedarf; aber natürlich und gerechtfertigt sind in diesem Falle doch nicht ohne weiteres als eine Einheit anzusprechen. Gegen die gewaltige Macht, als die sich das Musikagententum im Laufe etwa der letzten 20 bis 25 Jahre herausgebildet hat, ist in den letzten Jahren wieder und wieder angekämpft worden, so dass es zu einem Zusammenstoss zwischen den „Parteien" kommen musste. Wer über diesen Parteien stand, und lediglich das Interesse der Kunst als solcher im Auge behielt, konnte sich nicht verhehlen, dass viele ausübende Künstler ohne alsbald ersichtlichen Grund gegen „Konkurrenten" im Hintertreffen blieben. Wo lag da das Versehen? Die Künstler sagten: „beim Agenten!" — der Agent sagte vorsichtiger: „nicht ohne weiteres beim Künstler" ... aber der Verlierende war selbstverständlich der Künstler. Dadurch sind böse Misshelligkeiten entstanden, die von Einsichtigen seit langer Zeit prophezeit sind und denen einer unserer bekanntesten Konzertunternehmer, Hermann Wolff, von jeher hat steuern wollen. Ich werde nie vergessen, wie dieser kluge Praktiker mir in ehrlicher Entrüstung sein Leid klagte, dass die Anfänger trotz seines dringenden Abratens sich an die Öffentlichkeit wagten; dass er, wenn sie ihm bei allwöchentlichem Probeauftreten nicht geeignet für ein Konzert, nicht „reif" erschienen, nachdrücklich vor einen eigenen Veranstaltung warnte — — und tauben Ohren predigte. Nach solchen persönlichen Erfahrungen vermag ich nun festzustellen, dass man das Überhandnehmen schlechter, oder minderwertiger, oder gar direkt überflüssiger Konzertveranstaltungen nicht ohne weiteres auf das Schuldkonto der grossen Agenturen zu schreiben hat. Der Eigenwille des Konzertgebers ist zumeist noch viel stärker als das Unternehmungsgelüst des Arrangeurs. So gern man grundsätzlich den angehenden Virtuosen in ihren Bemühungen zur Selbständigkeit in der Erledigung ihrer geschäftlichen Angelegenheiten verholfen sähe, so sehr muss man sich nach den Erfahrungen, die jetzt in Berlin durch „Einführungskonzerte" zu gewinnen waren, davor hüten, die Grenzen der Unabhängigkeit zu überschätzen. An mehreren Abenden haben sich einige frohgemute Sänger, Sängerinnen, Violin- und Klavierbeflissene beiderlei Geschlechts daran gemacht, quasi als Gesellschaft mit beschränkter Haftung ihr Können in Konzerten ohne Agenturvermittlung darzutun. Der Erfolg ist ausgeblieben. Was man hörte, war Dilettantismus, dem man tagtäglich begegnen kann und dem die Selbsthilfe nichts nützt sondern eher noch schadet. Die Herren Agenten werden froh gewesen

sein, dass diese Konzerte nicht ihnen zur Last gebracht werden dürfen.

* * *

Diese Ouvertüre soll mit keinem Missklang enden; so sei denn noch des herzlichen Willkommens gedacht, das ein Nestor moderner Musik in Berlin gefunden hat: Camille Saint-Saëns. Mit seinem Namen sind einige unerquickliche persönlich-poetische Zwischenfälle für Berlin verknüpft, an die auch jetzt wieder gemahnt wurde. Aber bei einem Konzerte, in dem er selbst dirigierte und — so hochbetagt er auch ist — auch am Flügel sich betätigte —, — — bei dem er sich vom philharmonischen Orchester und so ausgezeichneten Kräften wie Claire Dux und Henri Marteau unterstützt sah, — bei diesem Konzerte hat er Ehrungen über Ehrungen erfahren. Dessen wird die deutsche musikalische Welt jetzt so froh sein, wie bei einem der letzten Tonkünstlerfeste, als man ihm in Heidelberg huldigte, der in Frankreich unbeirrt durch gelegentliche politische Anwandlungen für neue deutsche Kunst manche Lanze gebrochen hat. Wir ehren in ihm einen überragenden Geist, dem wir gelegentliche Eigenwilligkeiten nicht übel deuten möchten, sondern auf Wegen der Kunst nachdenklich — bald willig, bald zögernd folgen. Dr. Walter Paetow

Unbekannte Briefe von Verdi

Der Inhaber des Fr. Nicolas Manskopfschen Musikhistorischen Museums in Frankfurt a. M. Nicolas Manskopf besitzt zwei bisher unveröffentlichte Briefe Verdis, die beide für die Sinnesart des Meisters bezeichnend sind. Der eine Brief ist in Busseto am 18. März 1851 geschrieben und an den Impresario Alexandro Lanari inFlorenz gerichtet. Aus dem Datum geht hervor, dass es sich bei der erwähnten Oper um den „Troubadour" handelt. Verdi schreibt als ein seines Wertes bewusster Künstler:

„Lieber Lanari!

Im vergangenen Herbst habe ich Dir in Bologna das Wort gegeben, Dir für den Herbst 1851 eine Oper zu schreiben. Wenn es Dir noch gelegen kommt, löse ich mein Wort ein, unter folgenden Bedingungen:

1. Über das Theater haben wir schon in Bologna gesprochen.
2. Das Textbuch wird meine Sorge sein und hoffentlich von Cammarano.
3. Die Gesellschaft (d. i. die Theatertruppe) muss mir bekannt und von mir gutgeheissen sein, bevor der Vertrag Gültigkeit erlangt.
4. Ich behalte das ausschliessliche Eigentumsrecht an der Partitur.
5. Als Honorar für die Spielzeit allein, in der die Oper geschrieben, aufgeführt und von mir in Szene gesetzt wird, beanspruche ich (250) zweihundertfünfzig Napoléond'ors im Werte von 20 Frank, zahlbar in zwei gleichen Raten, die erste bei meiner Ankunft am Platze, die zweite am selben Tage, an dem die Generalprobe stattfindet.

Um jeden unnützen Briefwechsel zu vermeiden, bemerke ich gleich im voraus, dass dies sie einzigen und letzten Bedingungen sind, die ich Dir stellen kann. Sollten sie Dir nicht gefallen, brauchst Du mir eine Zeile zu schreiben, in der Du mir mein Wort zurückgibst. Schreibe mir sofort und adressiere Parma für Busseto. G. Verdi."

Der zweite Brief ist in Genua am 11. Januar 1841 geschrieben und an Pietro Massini Maestro, Contrada de Filodrammatici 1810, Milano, gerichtet. Er bezieht sich auf die Erstlingsoper Verdis: „Oberto, conte di San Bonifazio" und ist interessant wegen der Sachlichkeit, mit der Verdi über Erfolg und Nicht-Erfolg seines Werkes berichtet. Er schreibt:

„Liebster Freund!

Der Oberto ging am Samstag in Szene und liess kalt. Geklatscht wurde nach der Ouvertüre, mit Begeisterung nach der Einleitung, nach der Catone und auch ich gerufen wurden. Die Cavatine der Marini fand Beifall. Das Duett zwischen Ferlotti und der Marini liess kalt (es ist eine neue Nummer). Der folgende Chor, der gleichfalls neu ist, liess kalt (wohlgemerkt habe ich in dieser Oper die Militärmusik mit verwendet). Schwacher Beifall folgte dem nächsten Duett. Das Terzett wurde kühl aufgenommen, ebenso das Finale. Im zweiten Akt wurden alle Nummern beklatscht, aber sehr kühl. Gestern abend derselbe Verlauf, nur dass der wenige Beifall nach dem Quartett und dem Schlussrondo ganz ausblieb. Das Stück, das schliesslich wirklich gefallen hat, war die Arie des Tenors; und weisst Du, warum? Weil es jetzt, wo die Militärmusik dabei ist, einen teuflichen Lärm macht. Die Aufführung durch die Sänger war gut; auch muss ich sagen, dass die Marini noch nie mit soviel Hingabe und so gut gesungen hat, und um das Schlussrondo macht sie sich wirklich sehr verdient. Da hast Du einen ganz aufrichtigen Bericht. Zum Verständnis musst Du jedoch wissen, dass das hiesige Publikum sich halb aus Genuesen, halb aus Turiner Militär zusammensetzt, die sich gegenseitig immer Opposition machen. In Mailand werde ich Freitag sein. Leb wohl! G. Verdi."

Rundschau

Oper

Berlin Wir hatten alle erwartet, dass die Neuinszenierung und Neueinstudierung des „Tristan" in der Königlichen Oper sich qualitativ an die Neubelebung des Nibelungenringes der vorigen Saison anschliessen würde. Aber das hohe Institut liebt die Überraschungen. Mal eine erfreuliche, dann wieder eine niederdrückende. Der neue „Tristan" schmetterte einen nicht gerade zu Boden, aber man fasste sich doch manchmal dabei an den Kopf und fragte sich: wie ist das alles bloss möglich! Da war Kraus als „Herre Tristan". — Jawohl, „er war" — vor vielen Jahren. Aber heute ist er leider eine stimmliche Ruine. Das geht nun einmal so mit Sängern, wenn sie älter werden. Gegen das Alter ist noch kein Kraut gewachsen. Aber es gibt doch Mittel und Wege, sich ehrenvoll in den Ruhestand zu begeben. Man sollte, ich weiss es wohl, so etwas nicht schreiben; ich tue es auch wirklich nicht gern; nur wenn ein Mann wie Kraus, der lange geglänzt hat, ja mit grossem Recht sogar, nicht aus eigener Einsicht zurücktritt, dann zwingt er den Kritiker, ihn öffentlich dazu zu mahnen. Bei dieser Tristan-Neueinstudierung gab es ganze Strecken, wo der Sänger Kraus den Darsteller Kraus fast unmöglich machte. Kurz: man kann keinen Trsitan ertragen, der fortgesetzt und ohne Gelingen zu verdecken sucht, was seine Stimme nicht mehr kann. Sodann trat bei dieser Aufführung zum ersten Male Frau Leffler-Burkard als Isolde vor das Berliner Publikum. Was bei Kraus echt ist, nämlich das Gefühl für die Person des Tristan, das lässt Frau Leffler in ihrer Isolde bedenklich vermissen. Es gelingt ihr nicht. sich selbst mit dem Charakter der Isolde zu durchdringen, und so bekommt der Zuhörer hauptsächlich das Gefühl von Theatralik. Das ist aber ungefähr das schlimmste, was eine Wagner-Sängerin erreichen kann. Auch in stimmlicher Hinsicht wird man nicht durchweg befriedigt. Wirklich schön, edel und gross ist nur die Höhe. Die Mittellage und noch mehr die Tiefe zeigen nicht die Zuverlässigkeit, die man bei einer Hochdramatischen zu verlangen berechtigt ist. Frau Obers Brangäne und Knüpfers Marke traten durch ihre prachtvolle Gesangskunst und innerlich tief erlebte Darstellung beinahe über das Heldenpaar hervor. Bischoffs Kurwenal war nur mässig. Noch einige Worte über die neuen Dekorationen. Sie sind herzlich unerquicklich in den ersten zwei Akten; im dritten erträglich. Das Schiff würde bei der ersten bescheidenen Böe eine Katastrophe herbeiführen, so sehr ist es „gegen" alles im Schiffbau Grundlegende gebaut. Aber wenn es dann wenigstens schön wäre! Es nimmt nicht die volle Breite der Bühne ein, sondern lässt auf beiden Seiten Raum für einen Blick auf die See. Gut gedacht, aber schlecht gemacht. Denn da man das Schiff nicht einfach gewissermassen im Querschnitt zeigen wollte, sind im rechten Winkel zur Schiffsaussenwand niedrige

Balustraden angebracht. Das erweckt den Eindruck, dass sich das Schiff plötzlich im rechten Winkel erweitert. Wunderbar sind die Vorhänge: sie besitzen den offenbar schon zur Wikingerzeit stark in Gebrauch gewesenen modernen Vorhangzug, der die Seitenverhänge und das Dachzelt im gegebenen Augenblick mit erstaunlicher Exaktheit in die Höhe befördert. Waren sicherlich sehr geschickte Mechaniker, die Leute zu Tristans und Isoldes Zeiten ... Der Park des zweiten Aktes ist von einer atemraubenden Enge. Das rechts stehende Stück Burgseite — ein wahrhafter Schreckensbau mit seinen an gehäufte, rundliche Sägespansäcke gemahnenden Steinblöcken in den Mauern — das dichte Gebüsch links, und der Baum sind in einer bösen Düsseldorfer Gartenlaubenmalerei hingesetzt worden. Hervorragend kitschig. Wenn dann das silberne Mondlicht darauf scheint, sieht das Szenenbild so schlecht und gruselnd aus, dass man glauben kann, es soll eine Versuchung des heiligen Antonius zur Darstellung kommen, aber beileibe keine Liebesszene. Nein, das verträgt selbst Wagners Tristan nicht. Wenn man schon die Tristan-Dekorationen nicht ganz in freier Weise, womöglich sogar in direktem Gegensatz zu den Angaben Wagners neu schaffen will, dann wenigstens in strengster Konvention, aber ganz gewiss ohne „niedliche Einfälle“ und Verböserungen.

Im Deutschen Opernhause ist eine sehr schöne Aufführung des Thuille-Bierbaumschen „Lobetanz“ herausgekommen. Dieses merkwürdige Zwitterding zwischen Spieloper und Märchendichtung, das noch niemals recht Fuss fassen konnte, hat hier einen sehr grossen Erfolg gehabt und füllt andauernd das Haus. Es wird allerdings auch sehr reizend gegeben. Die phantasievolle Regie Hans Kaufmanns, die ganz ausserordentlich schönen Bühnenbilder des gottbegnadeten Malers Wunderwald und die deliziöse Ausführung der Musik unter Krasselts inspirierender Leitung funktionieren wie ein einziger Organismus zusammen. Freilich gestattet die technische Einrichtung der Bühne Szenerien und Beleuchtungen, wie man sie wo anders und ohne die Fortunykuppel nicht erzielen kann. Soll mich mal wundern, was Wunderwald im nächsten Jahre für Tristandekorationen in der Charlottenburger Oper heraus bringt. Die Besetzung, die ja eigentlich nur aus dem Lobetanz besteht, hatte den sehr begabten Tenor Kirchner mit der Titelrolle bedacht. Die Prinzessin gab Lulu Kaesser anmutig und rührend traurig, wie das ihrer Rolle zukommt. Das lebendige Schlussbild des Freudentanzes unter dem um seinen Bewohner gekommenen Galgen wird niemand vergessen können, der es gesehen hat. Da wurde auch die traurige Prinzessin endlich heiter und benahm sich so vergnügt, wie man von einem Mädchen, dass Lulu heisst, erwarten zu dürfen glaubt.
H. W. Draber

Strassburg i. Els. Unser Stadttheater steht vor einem bedeutenden Wendepunkt seiner Entwickelung, indem anstelle des zurückgetretenen und inzwischen verstorbenen Intendanten Wilhelmi am 16. September Intendant Otto (früher in Kiel) die gesamte Oberleitung des Theaters übernommen hat. Ihm geht der Ruf eines ausserordentlich tüchtigen, fähigen Theaterfachmannes voraus. Deshalb darf man hoffen, dass seine Massnahmen zur Hebung unseres in den letzten Jahren nicht immer auf der Höhe gewesenen Theaters, an dem ja die Oper eine ganz besondere Rolle spielt, von Erfolg gekrönt sein werden. Der Anfang der neuen Spielzeit war viel versprechend; eröffnet wurde mit Halévys bereits stark verblasster und abgestandener „Jüdin“, lediglich um unseren neuen Heldentenor Fritz Bischoff (bisher in Graz) sofort in einer grossen tragenden Rolle dem Publikum zu präsentieren. Als Eleazar zeigte er hervorragende stimmliche Eigenschaften, mühelos angebende klangvolle Höhe, gute Mittellage und selbst in tieferen Lagen noch klangvolles Material; sein selbst in leidenschaftlicher Aufwallung nicht in Übertreibungen verfallender stets geschmackvoll bleibender Gesang und verständiges Spiel gefielen ausserordentlich. Auch der neue lyrische Tenor Fritz Müller-Raven (München) führte sich mit seiner geschmeidigen weichen Stimme als Leopold günstig ein, und das will, in der Rolle eines der schlimmsten Jammerprinzen der gesamten Opernliteratur schon etwas heissen. Eudora durch Frau Büchel-Norden, Recha durch das stimmgewaltige Frl. Gärtner und der Kardinal durch den prachtvollen Bassisten Wissiak bestens besetzt, vervollständigten ein Ensemble, dessen Gesamtwirken eine vortreffliche unter Kapellmeister Fried stehende Aufführung ergab. Die anderwärts so erfolgreiche Operette „Der liebe Augustin“ von Leo Fall, mit ihrer glücklich erfundenen, echt operettenmässigen lustigen Handlung und liebenswürdigen ohrenfälligen Melodik, wurde ausserordentlich beifällig aufgenommen, nicht zuletzt infolge der gewandten Darstellung der Hauptrollen, Augustin durch Herrn Otto Beer (bisher in Wien), Prinzessin Frau Nachbaur-Croissant, Anna Frl. Hundhausen, Nikola Herr Gustav Schmidt, denen unter der trefflichen Regie des Herrn Feige das Hauptverdienst der höchst vergnüglichen Aufführung zukam. Mozarts hier lange nicht gegebene „Entführung aus dem Serail“ hatte infolge hervorragender Ausführung einen überaus starken Erfolg. Von Herrn Kapellmeister Büchel, dessen Orchester echt mozartisch erklang, geleitet, bildete die Vorstellung geradezu ein Labsal für denjenigen, der längere Zeit Mozarts vor Lebenslust und Melodienfreude überschäumende Musik hat entbehren müssen. Köstlich gestaltete unser über einen ausgiebigen profunden Bass verfügender Wissiak den Osmin; als Constanze war die koloraturgewandte Frau Büchel lobenswert, Frl. Gütersloh als Blondchen nicht ungewandt, Herr Poerner als Belmonte anerkennenswert und Herr Dornbusch als Pedrillo ein sehr wackerer munterer Bursche. Beethovens „Fidelio“ folgte als eine im grossen und ganzen achtbare, wenn auch nicht direkt festliche Aufführung, wie sie hier früher oft stattgefunden, als noch der jetzt in Mainz waltende Albert Gorter unserer Oper vorstand. Als Leonore stand Frl. Gärtner nicht ganz auf der Höhe ihres Könnens, zuweilen störte ein zu scharfer Klang ihres Organs bei hochgelegenen Passagen; für den Rocco ist Herrn Gless' Stimme noch zu jugendlich; ausgezeichnet wirkte Herr Bischoff als Florestan, ebenso von Manoff als Pizzarro. Marzelline und Jacquino waren bei Frau Nachbaur und Herrn Dornbusch bestens aufgehoben. Kienzls „Kuhreigen“ erfuhr unter Herrn Büchels Leitung eine recht gute Wiedergabe; auch hier bewies Herr Bischoff als Thaller seine vielseitige Verwendbarkeit, als stimmschöner spielgewandter Sänger, den Marquis gab Herr Gless recht gut, Frau Béranek befriedigte als Marquise, trotz einer angekündigten Indisposition. „Lohengrin“ in Pfitzners in verschiedenen Arrangements nichts weniger als einwandsfreien Inszenierung und teilweise missglückter dekorativer Ausstattung wurde unter Büchels musikalischer Leitung wenn auch nicht begeistert, so doch beifallsfreudig aufgenommen. Bei unserem derzeitigen Tenorreichtum fungierte diesmal Herr Hofmüller als Lohengrin. Seiner durchaus lyrischen Stimme liegt die Partie zwar günstig, doch störte mich ihr manchmal larmoyanter Charakter, der dem seraphischen Gralsritter nicht wohl zukommt. Mit ihrer Elsa erwarb sich Frau Ditt-Béranek Sympathien; noch hat die Künstlerin nicht die Erinnerung an ihre Vorgängerin Frau Mahlendorff verdrängen können, sie dürfte aber allmählich sich die volle Gunst des Publikums erwerben. Den König Heinrich gab Herr Gless in befriedigender Weise, den Telramund Herr von Manoff ganz hervorragend. Frl. Gärtners Ortrud zeichnete sich durch scharfe Charakterisierung aus. Das städtische Orchester hatte unter Büchels Leitung einen besonders guten Tag.

Sonst ist vielleicht noch zu erwähnen, dass nach einer Notiz einer hiesigen in Theaterdingen stets gut unterrichteten Zeitung es schon jetzt in der zweiten Theaterwoche in unserer Oper heftig „kriselt“, denn infolge einer Meinungsdifferenz mit dem neuen Intendanten Otto hat Professor Pfitzner, der Operndirektor, seine Demission eingereicht, oder wie es heisst „trägt sich mit Rücktrittsgedanken“ von diesem Amt. Vielleicht hat er sich nun nach den drei Jahren seiner nicht gar zu oft erfolgreich gewesenen direktorialen Tätigkeit allmählich überzeugt, dass, was Kundige von vornherein und oft genug in der Tagespresse auseinandergesetzt haben, der „Dualismus“ im Theater nichts taugt, denn wie schon der selige Homer sagte: „Einer soll Herr sein!“ Stanisl. Schlesinger

Konzerte

Aachen Die Kammermusik-Veranstaltungen der Waldthausenschen Stiftung, die wie alljährlich auch diesesmal eine Auslese bedeutender oder interessanter Werke in mustergültiger Ausführung brachten, waren wiederum gut besucht. Der erste Abend, dessen

Solisten die Künstler des Capot-Streichquartetts aus Paris waren, begann mit Beethovens op. 59 Nr. 3 und schloss mit dem Streichquartett in Adur von Schumann höchst befriedigend ab. Zwischen diese zwei Werke hatte man ein Quartett von Claude Debussy (op. 10 in Gmoll) plaziert, aber es stand unvollkommen für sich: es wirkte absolut nicht auf Beethoven und bildete auch keinen Übergang zu Schumann, es ist mehr originell als abgerundet, sucht nach raffinierten Klangeffekten und weist auffallend viel homophon gearbeitete Partien auf. Übrigens „lag", wie man zu sagen pflegt, dem Quartett, das sich der Schumannschen Komposition mit besonderer Liebe angenommen hatte, das Werk von Debussy vorzüglich. Ebenfalls mit Beethovens op. 58 aber mit Nr. 1 dieses Opus, begann der zweite Abend, der dem einheimischen Quartett gewidmet war. Frau Ottilie Metzger aus Hamburg sang vorzüglich in Deklamation und Aussprache und mit guter dynamischer Schattierung Brahms, Schumann und Schubert. Herr Musikdirektor Busch erfreute uns mit der ungekünstelten und nicht nur bravourmässig aufgefassten Wiedergabe der Brahmsschen Rhapsodien für Klavier und fügte sich mit ebensoviel Geschick höchst geschmackvoll dem Ensemble des Forellen-Quintetts ein, dessen Klavierpart er im besten Sinne des Worts charakteristisch zu gestalten verstand. Herr Hjalmar Arlberg aus Berlin, der im dritten Konzert sang, besitzt eine äusserst angenehme, warme Stimme und verfügt über eine vollendete Vortragskunst: Schubert, Brahms und Wilhelm Berger waren die Autoren, die er sich gewählt hatte und deren Werke er sang, als wenn sie eigens für ihn geschrieben worden wären. Unser Solo-Bratschist, Herr Leo Fischer vermittelte uns die Bekanntschaft mit einer Sonate für Bratsche von Brahms und Herr Professor Bram Eldering aus Köln spielte die bekannten Schumannschen Fantasiestücke für Violine. Beide Solisten, denen reicher Beifall nicht vorenthalten wurde, fanden in Herrn Musikdirektor Busch einen verständnisvollen Partner am Flügel. Recht interessant war ein Klavier-Quintett von Tovey, das ausgezeichnet gearbeitet ist, aber trotz vieler Schönheiten, manche Längen — zumal in den Durchführungen empfand man sie — aufwies; möglich aber, dass dieses Empfinden bei öfterem Hören der Komposition schwindet. Eigentümlich und verblüffend waren die Effekte, die Tovey (genau genommen und im Prinzip nicht kammermusikgemäss) im höchsten Affekt anwendete, daran sich schliesslich noch ein Glissando in der Klavierstimme anschloss. Dem Rosé-Streichquartett aus Wien war der letzte Abend vorbehalten. Zwischen einem sonnigen Mozart-Quartett und dem ernsten Cmoll-Quartett von Brahms stand als Abschluss der ersten Abteilung des Programms das Klavierquintett in Adur (op. 81) von Dvorák: ihm war der Haupterfolg des Konzerts beschieden, es löste ungeteilten und sehr herzlichen Beifall aus, der wohl nicht minder der köstlichen an Melodiefülle schier überreichen Komposition als der brillanten Ausführung galt.

Der Aachener Instrumentalverein schreitet auf dem Wege fort, den er, nicht zum Schaden seines Renomees eingeschlagen hat: er bringt für Aachen Neues und seltener gehörte Werke. Es war ein ganz reizender Gedanke, uns unter Mitwirkung guter Sänger und Schauspieler und mit Andeutung einer Szenerie „Humoristisches aus verschollenen Opern" vorzuführen. Mozart, Dittersdorf, Isouard, Weber, Offenbach, Pergolesi präsentierten sich da mit prächtigen Proben humoristischer und intimer Kleinkunst, und J. S. Bach war mit einer Arie und der bekannten, oder besser gesagt der vielgenannten aber wenig bekannten „Kaffee-Kantate" vertreten. Volkmanns Musik zu „Richard III." mit verbindendem Gedicht enthält viel Charakteristisches, viel Schönes, ist vielfach dramatisch wirksam und reich an feinen Zügen in den Motiven und bezüglich der Instrumentation, aber als Ganzes genommen ist sie viel zu lang ausgesponnen und vermag auf die Dauer das Interesse nicht wach zu halten, woran übrigens die Dichtung die Mitschuld trägt. Eine Sinfonie von Saint-Saëns op. 78 in Cmoll ist grandios angelegt und hochinteressant, unglücklich aber ist der Gedanke das Klavier als „Orchesterinstrument" einzufügen, das, obgleich es vierhändig gespielt wird, in keiner Weise wirkungsvoll mitspricht. An einem Schumann-Abend, in dem Herr Professor Friedberg aus Köln als Solist einen hervorragenden Anteil hatte, wurden die Dmoll-Sinfonie und die Genoveva-Ouvertüre vom Orchester ganz prachtvoll gespielt. Herr Prof. Friedberg hatte sich die sinfonischen Etüden und das Amoll-Konzert gewählt von denen das letztgenannte — die Etüden liessen das grosse Publikum vollkommen kalt — anhaltenden Beifall auslöste. Frau Hermine Reimer-Wendeborn vermochte mit Liedern von Schubert und Schumann und einer Mozart-Arie infolge ihrer zarten, zwar klaren, aber ziemlich klanglosen Stimme, der auch mangelhafte Vortrags- und Aussprachemanieren anhafteten, kaum zu wirken. Auch Herr Hofopernsänger Walter Pastor, der sich mit Liszt, Grieg und Bizet redlich Mühe gab, erweckte keine Begeisterung. Das Orchester hingegen glänzte mit Mendelssohns Ruy-Blas-Ouvertüre, mit der Ouvertüre zum Fliegenden Holländer und mit der wunderbaren Italienischen Serenade von Hugo Wolf. Herr Konzertmeister Hans Moth spielte das Violoncello-Konzert von Klughardt op. 59, das reichliche Anforderungen an Technik und Vortrag stellt, in jeder Beziehung vortrefflich und Fräulein Else Philips aus Dresden — eine Aachenerin — zeigte, dass der Prophet in seinem Vaterlande doch zuweilen etwas gilt, bzw. etwas gelten muss, wenn er eine so abgerundete, abgeklärte Kunstleistung bietet, wie es der angenehme volle Sopran dieser Künstlerin in der Pagen-Arie aus den Hugenotten und in Liedern von Schumann, Brahms und Weingartner fertig brachte. Herr Kapellmeister Fritz Dietrich, dem wir diese sämtlichen Konzerte zu danken haben und der ausserdem noch Mendelssohns herrliche Amoll-Sinfonie, die Ouvertüre zu Benvenuto Cellini von Berlioz und anderes auf das Programm gesetzt hatte, war schliesslich auch noch als Solist tätig, indem er neben kleineren Violinsoli das Ddur-Konzert von Tschaikowsky in Gestalt einer technischen Glanzleistung absolvierte. Leider hatte der Gastdirigent dieses Abends, Herr Kapellmeister Curt Paster aus Saarbrücken, keinen besonders guten Tag: seine Leitung des Orchesters liess jede ausgesprochene Individualität vermissen und ermangelte der nötigen Sicherheit.

Dass auch die Kurverwaltung nicht auf ihren Lorbeeren ausruhte, bewies die Rührigkeit mit der auch in dieser Saison 6 Philharmonische Konzerte und 2 Sonderveranstaltungen angekündigt wurden, die zu allgemeiner Befriedigung verliefen. Von diesen 8 Abenden waren zwei als Wagner-Abende und zwei als Beethoven-Brahms-Abende gedacht; des weiteren gab es einen Richard Strauss-Abend, einen Abend für italienische Komponisten, einen Franz Schubert-Abend, und ein Abend war dem modernen Komponisten Karl Bleyle gewidmet.

Die zweite der beiden ausserordentlichen Veranstaltungen fand unter Leitung des Herrn Generalmusikdirektors Steinbach aus Köln statt; als Solist hatte Herr Musikdirektor Busch sich das Brahms-Konzert op. 15 gewählt. Was dieses Klavier-Konzert beansprucht, ist bekannt, doch Herr Busch erwies sich allen Erfordernissen dieses Kunstwerks gegenüber gewappnet: besonders sympathisch berühren die Klarheit der Technik, die Art und Weise, in der Busch zu phrasieren bemüht ist, und nicht zum wenigsten die äusserst lebendige, abwechselungsreiche und fein abgetönte Dynamik. Die Brahms-Variationen über ein Haydnsches Thema und die Esdur-Sinfonie von Beethoven zeigten Steinbach in seinem Element, wobei man eigentlich das Orchester, das sich jeder der Steinbachschen Intentionen gefügig und sicher anschmiegte, mindestens ebenso bewundern musste, wie seinen genialen Führer. Die ersten der Variationen waren mir trotz allem zu farblos gehalten, die zweite Hälfte — allerdings auch diejenige, die schon durch sich selbst eher zu wirken imstande ist — gefiel mir bedeutend besser. Schwungvoll und fein ausgearbeitet gestaltete sich unter Steinbach die Esdur-Sinfonie von Beethoven. Dem anderen aussergewöhnlichen philharmonischen Konzert verlieh Herr Kammersänger Heinrich Hensel eine besondere Anziehungskraft: er sang das Gebet aus Rienzi, die Gralserzählung aus Lohengrin und Walters Preislied, wie es nicht anders zu erwarten war, vorzüglich. Die übrigen Nummern dieses Wagner-Abends waren Orchester-Nummern, die unter Buschs Leitung frisch wirkten; besonders nach dem Meistersinger-Vorspiel und nach der Tannhäuser-Ouvertüre wollte der Beifall kein Ende nehmen. Der zweite Wagner-Abend mit Frau Valleni, Kgl. Hofopernsängerin aus Hannover, und unserm sehr schnell — vermutlich zu schnell — entwickelten Aachener Heldentenor Herrn Peter Unkel als Hauptsolisten, verhiess unter anderem Szenen aus der Walküre und aus den Meistersingern. Dass an solchen Wagner-Abenden einzelne mehr oder minder abgeschlossene Gesangsnummern und Szenen

nicht zu vermeiden sind, muss man als notwendiges Übel hinnehmen: das Liebeslied aus der Walküre, das Preislied aus den Meistersingern und ähnliches wird ja immerhin wirken, aber die ganze Schluss-Szene des ersten Akts der Walküre ist für den Konzertsaal zu viel, ganz abgesehen davon, dass man sich, zumal wenn man das Werk sehr genau kennt, dem Zauber des Ganzen trotzdem nicht verschliessen kann und am Ende mit applaudiert, wenn sich Sänger und Orchester unter umsichtiger Leitung solche Mühe geben, wie es hier der Fall war. Auch das Quintett aus den Meistersingern war auf dem Programm, und einige Aachener Künstler — unter ihnen die Altistin Fräulein Adelheid Wollgarten — halfen nach besten Kräften: aber es war keine einheitliche Leistung, das Ensemble war offenbar nicht genug aufeinander „eingesungen".

Am Schubert-Abend hörten wir eine ziemlich unbekannte Cdur-Sinfonie, die manches Schöne bot, wenn sie auch nicht gerade grössere Züge aufweist. Das „Schubert-Quartett", ein Männerchor unter Leitung des Herrn Gymnasiallehrers Peltzer, sang recht geschmackvoll und Fräulein Leydhecker aus Berlin wusste mit angenehmem Stimmklang und innigem Vortrag einer Anzahl von Liedern Leben einzuhauchen; nur darf sie die Tempi nicht verschleppen wie ihr dieses im „Ständchen" passierte. In den Variationen aus dem Dmoll-Quartett, die vom ganzen Streichorchester vorgetragen wurden, wirkte die erste Violine durch zu schwaches Spiel der anderen zu isoliert; an einzelnen Stellen fehlte geradezu die harmonische Grundlage. Für den „Italienischen Abend", der seinen Namen durch Kompositionen von Sgambati, Puccini und Sinigaglia rechtfertigte, hatte man Frau Eibenschütz-Wunzcek gewonnen, die das äusserst schwierige und nicht unbedingt dankbare Sgambati-Konzert op. 15 brillant meisterte und ihren Ruf als vorzügliche, temperamentvolle Pianistin bestätigte. Recht interessant und stellenweise geradezu grossartig angelegt ist die Sinfonie Sgambatis in Ddur op. 16, die als Orchesterleistung vom Publikum durchaus genügend gewürdigt wurde. Einer eminent schwierigen Aufgabe standen Frau Olga Bard-Agloda aus Stuttgart und Herr Heinz Dietrich aus Cassel gegenüber, die das Liebesduett aus „Feuersnot" und Straußsche Gesänge dem Verständnis des Publikums näher bringen sollten. Beide setzten ihr ganzes Können hierfür ein und verdienen unsern wärmsten Dank; der grossen Menge des Publikums hingegen behagte die Kost nicht, und der Beifall galt zum grösseren Teile der Kunst der Solisten. Auch die Sinfonie in Fmoll op. 12 wurde mehr freundlich als warm aufgenommen, während die — allerdings ausserdem auch hervorragend aufgefasste und ausgeführte — sinfonische Dichtung „Don Juan" viel Beifall erntete.

Der Karl Bleyle-Abend war unstreitig nicht nur das bemerkenswerteste Philharmonische Konzert, sondern auch einer der interessantesten Abende der ganzen Konzert-Saison. Der Komponist, der seinen „Flagellantenzug", Tondichtung für Orchester, selbst leitete, ist ein durchaus origineller Tondichter: er arbeitet mit dem Rüstzeug unserer „Modernen", ist ein guter Kontrapunktiker, verfügt über Formengewandtheit im grossen und kleinen und über eine erstaunliche Instrumentationstechnik, die er mit geschickter Hand in den Dienst einer scharf begrenzten, charakteristischen Themenbildung stellt. Hierbei berührt es äusserst angenehm, dass Bleyle nicht nach Art verschiedener Neuerer einen Überfluss an Themen zum besten gibt, vor denen der Zuhörer ratlos steht, weil er sie doch nicht verfolgen kann, und ferner, dass Bleyles thematisches Material nicht so kurzatmig ist, wie bei so vielen Modernen, deren Musik schon in den musikalischen Keimen die nervöse Hast unseres Jahrhunderts widerspiegelt. Die Freude an der Melodie und melodiöser Verarbeitung spielt bei ihm erfreulicher Weise wieder eine Rolle, was ihn übrigens nicht hindert, es erforderlichen Falls drüber und drunter gehen zu lassen, wie sein grossartig angelegtes Tongemälde: der Flagellantenzug beweist. Das mit technischen Schwierigkeiten gespickte Violinkonzert op. 10, mit dessen Wiedergabe Herr Kapellmeister Dietrich seine ausserordentliche technische Begabung in das hellste Licht zu setzen verstand, hat ein herrliches Larghetto und ein höchst originelles Finale und verrät eine Spezialkenntnis der Violine. In den recht schwierigen Männerchören versteht Bleyle prächtige Klangwirkungen zu erzielen, die in Kombination mit dem begleitenden Orchester zumal in „Ein Harfenklang" (op. 20) wunderbare Steigerungen zeitigen. In all diesen Kompositionen hat der Komponist uns etwas zu sagen, das spürt man und das erhält das Interesse von Anfang bis zu Ende frisch; und an Stellen, an denen er dem Empfinden weniger zu geben hat, entschädigt er durch vorzügliche gewissenhafte Arbeit. Die Lieder des Autors waren mir weniger sympathisch, vielleicht lag es auch mit an der stark indisponierten Sängerin Frau Marietta Malten aus Berlin, der man schliesslich noch dankbar sein musste, dass sie überhaupt sang; die Lieder waren undankbar und liessen gerade das vermissen, was an den anderen Werken so entschieden verblüffte: ausserordentliche Charakteristik. Der Gesamteindruck, den dieser Bleyle-Abend hervorrief, war jedenfalls ein recht günstiger, und man möchte wünschen, dass der Komponist sich mit Beibehaltung seiner jetzigen Richtlinien so weiter entwickelt, wie seine Werke bisher zu prophezeien scheinen.

Zu einem Lieder- und Klavier-Abend hatten Miss Ernestine Merill und Herr Hans Bruch ein anspruchsvolles Programm zusammengestellt, in dessen Vortragsfolge neben J. S. Bach, Buononcini, Paradies, Masini und Donizetti die Namen von Brahms, Claude Debussy, Chopin, Richard Strauss und Hugo Wolf prangten. Miss Merril sang mit nobler, sehr dezenter Tongebung, sie besitzt ein sympathisches Organ und trägt musikalisch vor. Herr Bruch zeigte sich als tüchtiger temperamentvoller Solist und als feinfühliger Begleiter.

Schliesslich seien noch drei Abende erwähnt, an denen Herr Kapellmeister Dietrich mit Begleitung des Herrn Städtischen Musikdirektors Busch 9 Violin-Sonaten von Beethoven, Schumann, Schubert, Brahms, Grieg, Reyer und Strauss spielte; am dritten Abend wurde Herr Dietrich durch Herrn Professor Körner aus Köln vertreten. Die Beethoven-Sonaten gefielen mir am wenigsten, Herr Dietrich war nicht besonders gut disponiert, Herr Busch begleitete zu stark. Dem zweiten Abend leuchtete ein günstigerer Stern, er brachte uns die schönste Leistung der drei Abende in Gestalt der Schubert-Sonate in Adur op. 162: musikalisch fein aufgefasst, frisch und liebenswürdig und tonschön gespielt, hervorragend begleitet! Herr Körner wurde nicht warm und blieb im Vortrage zu schulmeisterlich — übrigens technisch vorzüglich —; besonders wirkungsvoll war die Strauss-Sonate op. 18. Direktor Pochhammer

Berlin Emmy und Thom Denijs, ein Sängerpaar von ungleichen Qualitäten, konzertierten in der Singakademie. Thom Denijs verfügt über einen voluminösen, vortrefflich gebildeten Bassbariton, seine Aussprache ist vorbildlich; umso unbegreiflicher ist das masslose Forcieren im forte. Seine stimmlichen Qualitäten weisen ihn auf das Gebiet des Seriösen und des Oratoriengesanges. Stimmlich weniger gut bedacht ist Emmy Denijs, ihr Sopran ist wenig ergiebig, hell und ein wenig kalt.

Einen guten Abend hatte Felix Lederer-Prina, besonders in Loeweschen Balladen bot er Gutes, Strauss wünschte ich mir differenzierter.

Sehr vorteilhaft entwickelt hat sich die Sopranistin Margarethe Loewe, die einen Liederabend gab. Der Fortschritt ihrer Gesangstechnik liegt im Ausgleich der Register; sie behandelt ihre nicht grossen, aber sympathischen Stimmmittel mit viel Geschmack. Für die Brautlieder von Cornelius fand sie keuschen Ausdruck.

Am 9. Oktober hatte Thea von Marmont einen zahlreichen Freundeskreis um sich versammelt, der reichlichen, wenn auch nicht immer ganz gerechtfertigten Beifall spendete. Durch verständigen durchdachten Vortrag wusste die Sängerin für sich einzunehmen, ohne über technische Mängel hinwegtäuschen zu können. Alexander Neumann bewährte sich als Begleiter.

Arthur Egidi gab auf der neuen, von Furtwängler und Hammer erbauten Orgel in der Paul Gerhardt-Kirche in Schöneberg, wo er seit kurzem des Organistenamtes waltet, das zweite von drei Konzerten. Seine hohe Kunst des Orgelspiels kam auf dem schönen Instrument zu eindringlicher Wirkung. Stimmlich prachtvoll war George A. Walter, leider sang er des öfteren eine Schwebung zu tief.

K. Schurzmann

Leipzig Paul Pfitzner ist uns schon lange als ein schönes Kompositionstalent bekannt. Sein Konzert im Kaufhaus, das nur Gesänge von ihm brachte, und zwar

Gesänge von seinem op. 1 bis zur Gegenwart herauf, gab uns Gelegenheit zu einem möglichst umfassenden Überblick über sein Schaffen. Das Urteil, das wir uns von ihm schon gebildet hatten und das wir an jenem Abend erhärtet fanden, lautet in kurzen Worten: Der Tonsetzer ist einer, der seine Klassiker und Romantiker — besonders diese — liebevoll studiert hat, der von einer treffsicheren Formengewandtheit unterstützt, ganz in ihrem Sinne, besonders im Sinne Schumanns, nicht selten auch Löwes, empfindet, und der nicht mehr sein will, als er wirklich ist. Fehlt es ihm auch, um sich aus der grossen Zahl der lebenden Nachromantiker herauszuheben, an persönlicher kraftvoller Eigenart, so hat es doch in der Zeit musikalisch-stilistischer Konfusion genug für sich, ehrlich, ohne von Hypersensibilität, Geheimnis- und Tiefttuerei angekränkelt zu werden, seinen geraden, wenn auch nicht wenig beschrittenen Weg unbeirrt vorwärts zu gehen. Fürs Haus möchte ich seine schlichten Gaben besonders empfehlen. Da werden auch die wenig aufregenden Liedertexte, die aus den Fliegenden Blättern stammen oder wenigstens von ähnlicher Farbe sind, am Platze sein. Das soll ebenfalls ohne Nebenabsicht gesagt sein; denn, ohne näher darauf eingehen zu können: Auch jenes alte Familienblatt hat noch heute seine unbestrittenen Verdienste und ist ein Stück deutscher Kultur. Pfitzner hatte einige treffliche Mithelfer gewonnen: Die wohlgeschulte, dem Lyrischen zugewandte Dresdner Sängerin Doris Walde, die in zwei Liedern von der bekannten einheimischen Geigerin Claire Schmidt-Guthaus vorteilhaft unterstützt wurde, und Alfred Kase, dessen stimmliche Vorzüge und gleichmässige Begabung für das Lyrische wie Dramatische starken Beifall fanden. Am Klavier sass der Komponist selbst.

Das Herbstkonzert der Concordia (Chormeister W. Hänssel) stand wie die meisten diesjährigen Veranstaltungen unserer Männerchöre im Zeichen der Jahrhundertfeier. Ich brauche heute zu meinen früheren schon mehrmals erstattet Berichten über den strebsamen Verein umsoweniger hinzuzufügen, als diesmal beinahe ausschliesslich schon früher gehörte Chöre auf dem Konzertzettel standen. Es seien nur herausgehoben ,,Der Trompeter an der Katzbach" von M. Neumann, ,,Totenvolk" und ,,1813" von Hegar. Nochmals sei angemerkt, dass die Aussprache hier und da noch Provinzialismen aufweist; z. B. wurden in den Wörtern ,,legt" und ,,wildherzige" (Lützows wilde Jagd) von einigen die g, wie wir uns ja in Sachsen deutlich ausdrücken, ,,weich" gesungen. Ein paar unangebrachte Atempausen (besonders im Totenvolk) wären ebenfalls zu bemängeln gewesen. Doch war, was ja die Hauptsache ist, der Gesamteindruck recht gut. Da ich erst von der vierten Nummer an zugegen sein konnte, entgingen mir ausser den beiden einleitenden leider auch die ersten Gaben der beiden hiesigen Solisten Alfred Kase und Lotte Sitt. Über den Sänger brauche ich hier wohl nichts weiter hinzuzufügen, dass er sich seiner im zweiten Teil eingeschlossenen Aufgaben (Gesänge von H. Zöllner, P. Prehl und C. H. Seyffardt) in seiner bekannten wirksamen Weise entledigte. Die Geigerin hörte ich in der beliebten Fantasia appassionata von Vieuxtemps mehr die lyrischen Seiten als die leidenschaftliche betonen, und das stand, trotz dem gebieterischen Titel, dem Stück gar nicht einmal so übel. Die übliche Dreingabe durfte natürlich ebensowenig wie bei den Liedern des Herrn Kase fehlen. Die Geigerin wurde von ihrem Vater, der Sänger von Herrn Oswin Keller am Klavier unterstützt. Dr. Max Unger

Aus dem Liederabend der Frau Käte Neugebauer-Ravoth nahm man gute Eindrücke mit nach Hause. Sie ist im Besitz eines schönen, hell gehärteten und trefflich geschulten Soprans, der besonders in Liedern von Schubert und Fr. Kaufmann zur Geltung kam; ihr Vortrag ist geschmackvoll und verrät die gebildete Dame. In Herrn van Boos hatte sie einen ausgezeichneten Begleiter am Flügel gefunden. —

Auch über Frl. Johanna Boehme, eine junge Sängerin mit lebendiger Koloraturstimme, lässt sich recht gutes berichten. Sie wartete mit einem geschmackvoll gewählten Programm auf und trug ihre Lieder, besonders einige Volkslieder, mit Anmut und Delikatesse vor. —

Für den talentierten Geiger Herrn Ilja Schkolnik war der Festsaal des Zentraltheaters zu gross. Seine Technik ist weit entwickelt, doch noch nicht vollendet; auch fehlt seinem Spiel noch die nötige Ruhe und Festigkeit. Herr Natanael Broman, der sich als Solist bewährte, begleitete sicher und anschmiegsam. —

Im Konzert von Paul Otto Möckel und Fritz Rothschild ging es ,,modern" zu: M. Reger und Cyril Scott. Der Geiger Herr Rothschild hat tüchtiges und solides gelernt, wie er in dem sehr fein ausgearbeiteten Vortrage von M. Regers Suite im alten Stil und der Chaconne bewies. Herr Möckel, der demnächst einen eigenen Klavierabend veranstalten wird, bot eine Anzahl Stücke von C. Scott in sehr sauberer Ausführung und mit Herrn Rothschild zusammen eine Sonate dieses ,,modernen" Engländers, dessen Musik am Hörer herunterrieselt, wie Wasser an der Bergwand. ♭

München Im vorigen Sommer wurde von einigen Seiten der Versuch gemacht, das Rad des winterlichen Konzertbetriebes auch in den Sommermonaten ungehemmt weiterlaufen zu lassen, — zur Freude einiger nimmersatter Musikgieriger, zum Schrecken überfütterter Stammgäste unserer Konzertsäle. Dies Jahr werden keine Stimmen der Verwunderung über eine etwa gestörte heilige Sommerfaulheit laut: einzig und allein der Konzertverein nimmt sein altangestammtes Recht, in der sogenannten warmen Jahreszeit zu konzertieren, in Anspruch. Die Temperaturverhältnisse unseres trübseligen Klimas haben ihm diesmal vielleicht sogar fördernd zur Seite gestanden; das reisende, aus den Bergen in die Stadt zurückgescheuchte Publikum hat sich dies Jahr, wie es uns scheinen will, noch lebhafter für Sinfonieabende interessiert und die allerorts besprochene brennende Frage um die nun einstweilen vorläufig gesicherte Existenz des Konzertvereins hat seinem Konzertsaal ohne Zweifel eine noch höhere Zahl von Zuhörern zugeführt, deren allseitigem Geschmack in den 10 Konzerten vom 15. August bis 15. September in umfassender Weise Rechnung getragen wurde. Die 9 Sinfonien Beethovens in diesen allsommerlichen Konzerten in der Tonhalle zu hören, gehört jetzt zum Münchener Konzertleben wie die hiesigen Mozart-Festspiele zum Residenztheater. Brahms und Bruckner sind die getreuen Trabanten, von denen der letztere mit seiner 8. Sinfonie neben Beethovens Erster am Eröffnungsabend das erste Wort zu sprechen hatte. Man kann behaupten, dass Ferdinand Löwe nunmehr sein Ziel erreicht hat: sein Verdienst ist es, dass Bruckners Muse im hiesigen Publikum Wurzel gefasst und heimisch geworden ist. Und dies Verdienst beschränkt sich nicht auf die Mauern der Stadt München sondern erstreckt sich sogar weit über die Landesgrenze hinaus, wohin die durch München gereisten Ausländer eine lebhaft nachwirkende Erinnerung an die Festabende des Konzertvereins mitnehmen, und wo sie mit Enthusiasmus von dieser Beethoven-, jener Bruckner -Sinfonie sprechen, wie sie insbesondere aber auch von dem starken Eindruck erzählen, welchen sie von den sinfonischen Dichtungen von R .Strauss empfangen haben. Das ist kein Wunder, wenn man einen ,,Don Juan", einen ,,Till Eulenspiegel" in so mustergültiger Art zu hören bekommt, wie es diesmal unter Löwes Leitung geschah. Den Strauss-Abend vervollkommnend, stand als Hauptwerk des Komponisten op. 53, seine Symphonia domestica am Schluss des Programmes, während ,,Tod und Verklärung" zu Anfang gestellt war, was nicht zum Vorteil der Wirkung dieses Stimmungsbildes geschah, denn es büsste in der kühlen Atmosphäre einer Eröffnungsnummer viel von seiner hinreissenden Eindringlichkeit ein. Ausserordentlich durchgefeilt war die Ausführung von Schumanns D moll-Sinfonie, in welcher das sensible Wechselspiel ihrer Romantik, der fliegende Pulsschlag ihrer scharfen Rhythmen und der schwebende Schleier ihrer Lyrik mit voller Hingebung des Orchesters nachempfunden wurde. Dem Meister Liszt stand am vorletzten Abend Tschaikowsky zur Seite, indes das Schlusskonzert in üblicher und glanzvoller Weise Beethovens Neunter gewidmet war, welcher namhafte Solisten, wie u. a. Gertrud Förstel ihre Kräfte geliehen. In das Gesamtbild dieser gutbesuchten Konzertserie in der Tonhalle brachte nur ein Abend, an welchem sie ziemlich gelichtete Reihen zeigte, einen Misston, der sicherlich zu vermeiden gewesen wäre, wenn das in bezug auf Ausdehnung der Vorträge und Aufgebot der Kräfte geradezu ungeheuerlich anmutende, der Wohltätigkeit in höchstem Sinne gewidme ,,Mesothorium-Konzert" im Odeon auf ein anderes, d. h. konzertfreies Datum festgesetzt worden wäre. Sollte das traurige Winterübel, die Kollision mehrerer hervorragender Darbietungen, denn wirklich sogar nicht in den konzertarmen Sommermonaten zu verhindern sein? E. von Binzer

Noten am Rande

Ein von Bach ausgestelltes Zeugnis. Am 10. Oktober waren 200 Jahre verflossen, dass ein Lieblingsschüler Johann Sebastian Bachs, Joh. Ludwig Krebs, zu Buttelstedt bei Weimar geboren wurde. Sein Vater war bereits Schüler Bachs gewesen. Von ihm vorgebildet, kam er 1726 nach Leipzig auf die Thomasschule und genoss hier neun Jahre lang Bachs Unterricht. Wie sehr ihn der Meister schätzte, geht aus dem Zeugnis hervor, das er ihm bei seinem Abgang von der Thomassule zur Universität mit auf den Weg gab und das August Franke in Buttelstedt ermittelt und jetzt bekanntgegeben hat. Es lautet:

„Da Vorzeiger dieses, Herr Johann Ludwig Krebs, mich Endesbekannten ersuchet, Ihme mit einem Attestat wegen seiner Aufführung auf unserm Allumno zu assistieren. Als habe Ihme solches nicht verweigern, sondern so viel melden wollen, dass ich persuadiret sey, aus Ihme ein solches Subjectum gezogen zu haben, so besonders in Musicis sich bey uns distinguiret, indem Er auf dem Klavier, Violine und Laute, wie nicht weniger in der Komposition sich also habilitiret, dass er sich hören zu lassen keine Scheu haben darf; Wie denn dessfalls die Erfahrung ein Mehreres zu Tage legen wird. Ich wünsche Ihme demnach zu seinem Avancement göttlichen Beystand, und recommandire denselben hiermit nochmahligst bestens.

Leipzig den 24. August 1735.

Johann Sebastian Bach,
Kapellmeister und Director Musicae.“

Kreuz und Quer

Baden-Baden. Die Uraufführung der „Ouvertüre zu einem ritterlichen Spiel“ von Aug. Scharrer (op. 26) findet hier im November unter Leitung des Komponisten statt.

Berlin. Der Verein Berliner Musiker hat den Berliner Magistrat und die Stadtverordnetenversammlung um Aufhebung der Lustbarkeitsteuer ersucht. In der Eingabe heisst es u. a., unter den Berlinern Musikern herrsche seit Beginn des Jahres so grosse Arbeitslosigkeit wie noch nie. Theaterunternehmungen, die früher 40 bis 50 Musiker beschäftigten, sind in Schauspielunternehmungen verwandelt, andere wieder haben ihre Kapellen eingeschränkt. Die Einzelgeschäfte werden in steigendem Masse von den musizierenden Beamten und Militärmusikern ausgeführt, desgleichen die Konzerte. Der Verein bittet daher, die Lustbarkeitssteuer, die den Musikerstand schwer schädigt, wieder ausser Kraft zu setzen.

— Der dem Allgemeinen Deutschen Musikerverband als erster Lokalverein zugehörende Verein Berliner Musiker hat durch seine Schutzkommission dem Reichskanzler eine Petition zugestellt, die sich gegen die den hiesigen Zivilmusikern von den Militärkapellen und den nebenamtlich musizierenden Beamten gebotene Konkurrenz richtet. Die Petition weist auf die im Zivilberufsmusikerstande seit langem schon andauernd bestehende Notlage und die daraus hervorgegangenen traurigen Berufsverhältnisse der Zivilmusiker hin. Diese Existenzzerrüttung, die den Zivilberufsmusikerstand nach und nach völlig zugrunde richtet, wird zu einem grossen Teile durch den über alle Massen ausgedehnten Gewerbebetrieb der Militärkapellen und nicht zuletzt auch durch das von den Reichs-, Staats- und Gemeindebehörden den ihnen unterstellten Beamten, meist ehemaligen Militärmusikern, gestattete gewerbsmässige Musizieren verursacht.

Die Zivilberufsmusiker fordern in ihrer Petition von der Regierung, auf dem Wege der Verfügung und mittels Gesetzgebung den Zivilberufsmusikerstand vor der ihm durch die Militär- und Beamtenkonkurrenz widerfahrenden Niederdrückung seiner Berufsverhältnisse zu schützen, durch:

1. Erhebungen über die Arbeitslosigkeit unter den Zivilberufsmusikern, insbesondere unter denjenigen in Gross-Berlin.

2. Einschränkung der Militärkonkurrenz; Berücksichtigung des Minimaltarifes des Vereins Berliner Musiker bei der Aufstellung des Mindestpreisverzeichnisses der Garde-Musikkorps; Verbot jeder Benutzung der Uniform beim gewerblichen Spielen der Militär-Musikkorps.

3. Gesetzliches Verbot der von den Beamten als Nebenerwerb betriebenen gewerblichen Musiktätigkeit; Rücksichtnahme auf die den Zivilberufsmusikern aus der Beamtenkonkurrenz erwachsenden Schädigungen, damit, dass bis zur Schaffung eines allgemeinen gesetzlichen Verbots den Beamten nur eine gelegentliche und aushilfsweise nebenamtliche Musiktätigkeit erlaubt, dagegen aber eine gewerbsmässige, regelmässig wiederkehrende und ständige Ausübung des nebenamtlichen Musizierens als unstatthaft erklärt und nicht mehr zugelassen wird.

4. Vorschrift eines Tarifes in gleicher Höhe mit den Mindesttarifsätzen des Vereins Berliner Musiker, für alle die sich am hiesigen Ort befindlichen Reichs-, Staats- und Gemeindebehörden unterstellten Beamten, soweit solche nebenamtlich musizieren.

Braunschweig. Der ehemalige Braunschweiger Hofkapellmeister Hermann Riedel ist einem Schlaganfall erlegen. Riedel, der am 2. Januar 1847 in Burg bei Magdeburg geboren war, begann seine musikalischen Studien in Wien als Schüler von Dachs, Sechter und Dessoff. Nach Konzertreisen als Pianist trat er 1874 ein Engagement als Korrepetitor an der Wiener Hofoper an und 1878 folgte er einem Ruf als Hofkapellmeister in Braunschweig. Im Januar 1911 trat er zurück. Riedel ist auch als Liederkomponist vorteilhaft bekannt.

Budapest. Der Musikschriftsteller Theodor Bolte blickt heuer auf eine 25jährige Tätigkeit zurück. Seine erste Arbeit, die Biographie Anton Halms, erschien in Breslaurschen „Klavier-Lehrer“ 1898. Unter seinen letzten Arbeiten brachte die „Neue Zeitschrift für Musik“: „Liszt als Orchesterkomponist“ (1911), „Liszt als Orgelkomponist“, „Adolf Stahr“ (1913). Ferner erschienen von Bolte: „Liszts Aufenthalt in Wien“ (Merker), „Wagners Aufenthalt in Wien“ u. a.

Chemnitz. Felix Draeseke's letzte Komposition, ein Requiem für 5stimmigen gemischten Chor a cappella, wird auf Wunsch des verstorbenen Meisters vom Lukas-Kirchenchor-Chemnitz (Musikdirektor Georg Stolz), der sich um die Pflege Draesekescher Kunst verdient gemacht hat, aus der Taufe gehoben werden. Das Werk ist reich an wunderbaren Schönheiten und von gewaltiger, erhebender Wirkung; es stellt allerdings dem Chore ungemein schwierige Aufgaben. Diese erste Aufführung, die zu einer „Draeseke-Gedächtnisfeier“ gestaltet werden soll, findet am 31. Oktober in der Lukaskirche zu Chemnitz statt. Beteiligt sind der Lukas-Kirchenchor, Frl. Luise Pöschmann (Sologesang), Herr Konzertmeister Lobell (Violine) und Herr Kirchenmusikdirektor Stolz (Leitung und Orgel).

Guruf (Russland). Ein Sanatorium für Künstler wird von dem bekannten russischen Sänger F. J. Schalpajin in Guruf errichtet werden. Er hat zu diesem Zwecke für 150000 Rubel ein grosses Gut gekauft.

Karlsruhe. Der Karlsruher Stadtrat beantragte beim Bürgerausschuss die Zustimmung zum Bau eines Konzerthauses mit Theaterbühne mit einem Gesamtaufwand von 1 Million Mark. Die Pläne sind von den Architekten Curjel und Moser ausgearbeitet.

Kassel. Emma Spohr, die Nichte Louis Spohrs, eine frühere Konzertsängerin, ist in Kassel, nahezu 83 Jahre alt, gestorben. Ihr Vater war ein Bruder des Komponisten und war früher lange Jahre, von 1822 an, Mitglied der Kapelle des Kasseler Hoftheaters.

Leipzig. Der Musikverlag von Johannes Förster in Pirna (früher Lockwitz) ist in den Besitz der hiesigen Firma Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag, übergegangen. In dem neu erworbenen Verlag, der in der Hauptsache Männerchöre enthält, sind u. a. Komponisten wie Burgstaller, A. Fleischer, Carl Hirsch, Fr. Krasinsky, M. Thiede, Jul. Wengert vertreten.

— Professor Fritz von Bose veranstaltet anlässlich seines 25jährigen Künstlerjubiläums am 28. Oktober im Saale des städtischen Kaufhauses einen Klavierabend unter Mitwirkung seiner Gattin, Frau Julia von Bose. Das Künstlerpaar eröffnet den Abend mit dem Vortrage von Carl Reineckes Variationen für zwei Klaviere über eine Sarabande von Joh. Seb. Bach, denen Robert Schumanns Humoreske, op. 20, eine Anzahl der Brahmsschen Walzer,

op. 39, sowie eigene Stücke des Konzertgebers (Suite, op. 9; Rhapsodie aus op. 10) folgen werden.

München. Theodor Podbertsky, der Komponist vielgesungener Männerchöre, bis vor wenigen Jahren auch Dirigent des „Münchener Männergesangvereins", ist im Alter von 67 Jahren in München gestorben. Podbertsky war Ehrenmitglied vieler Gesangvereine.

Neuyork. Am 10. November wird in Neuyork Hammersteins neue Oper unter dem Namen American National Grand Opera House in der Lexington Avenue eröffnet. Dem genannten Impresario scheint es gelungen zu sein, die Hindernisse, die ihm die Metropolitan Oper in den Weg legte, Schritt um Schritt zu überwinden; nur der Prozess ist übrig geblieben und soll in den nächsten Monaten verhandelt werden. Als Hammerstein mit dem Plan einer Neuyorker Volksoper hervortrat, gründete die Metropolitan Operngesellschaft selbst eine Volksoper, die Century Opera, die bereits eröffnet worden ist. Die Folge war, dass Hammerstein seinen Plan änderte und beschloss, statt einer Volksoper eine Star-Oper zu organisieren. Sie soll ihre Anziehungskraft in dem Auftreten berühmter Künstler suchen. Der Spielplan bringt ausschliesslich italienische, französische und englische Werke unter Ausschluss deutscher Musik.

Petersburg. Vor dem Petersburger Bezirksgericht wurde dieser Tage die Frage entschieden, wem das Autorenrecht auf das Libretto der Rubinsteinschen Oper „Der Dämon" gehöre. Die Tochter des Komponisten, Frau Tieling-Rubinstein, hatte gegen die Tochter des Professors Wiskowatow, des Verfassers des „Dämon"-Librettos, eine Klage anhängig gemacht, in der sie jener das Urheberrecht auf das Libretto streitig machte. Prof. Wiskowatow hatte 1871 auf die Bitte Rubinsteins den Operntext verfasst und von dem Komponisten dafür 500 Rubel erhalten. Später wurde das Libretto vollständig umgeändert, und Prof. Wiskowatow veröffentlichte eines Tages im „Golos" einen offenen Brief, in dem er erklärte, dass er mit dem Libretto in seiner jetzigen Gestalt nichts mehr zu tun habe. Frau Tieling-Rubinstein wandte sich nun eines Tages an den Verband der dramatischen Schriftsteller und beanspruchte als Erbin ihres Vaters das Autorenhonorar, das für jede Aufführung gezahlt wird, für sich. Zwei Jahre lang erhielt sie es auch. Dann erhob plötzlich Frau Alexejewa, die Tochter des Professors Wiskowatow, Einspruch gegen die Auszahlung. Da wandte sich die Tochter des Komponisten an das Gericht. Frau Alexejewa reichte eine Gegenklage ein, in der sie für sich nicht nur das Recht auf das Honorar, sondern ausserdem noch für die zwei Jahre, während deren ihre Gegnerin das Honorar bezogen hatte, eine angemessene Entschädigung beanspruchte. Das Gericht entschied aber die Streitfrage zugunsten der Frau Tieling-Rubinstein und wies die Gegenklage der Frau Alexejewa ab.

Prag. Am 2. Oktober wurde der neue Konzertsaal „Mozarteum" der Verlagsfirma Mojmír Urbánek eröffnet. Die genannte Firma übersiedelte im August d. J. in ihr eigenes neues Haus, in welchem sich ein Konzertsaal für kleinere Musikaufführungen, Vorlesungen usw. befindet. Der nach dem Entwurfe des Oberbaurats Kotera erbaute Saal ist für ungefähr 400 Zuhörer (nur Sitzplätze) bestimmt einfach aber sehr elegant ausgestaltet, akustisch sehr zufriedenstellend und seine Lage im Zentrum der Stadt höchst günstig. Der Eigentümer der Verlagsfirma Herr Urbánek benannte den neuen Saal „Mozarteum" zum Andenken an den grossen Meister, der für Prag den „Don Juan" komponierte und einige Zeit in Prag weilte. Die Eröffnungsfeier, bei der nur geladenes Publikum erschien, hatte in Gegenwart des Statthalters Fürsten Thun, der Vertreter der Behörden, der Presse, der Gesellschaft und zahlreicher Musiker und Musikfreunde einen glänzenden Verlauf. Selbstverständlich wurden auch zur Mitwirkung erstklassige Künstler berufen. Die ersten Töne, die im „Mozarteum" erklingen sollten, mussten natürlich dem unsterblichen Genius Mozarts gelten: das Quartett Sevcik-Lhotsky brachte in stilvoller Wiedergabe das Dmoll-Quartett zu Gehör. Die gefeierte Sängerin Frl. Emmy Destinn, die soeben ihre Gastspiele im Nationaltheater absolviert hat, liess wiederholt ihre grosse Kunst auch im Konzertsaal bewundern und entfesselte durch den Vortrag der Lieder von Picka, Gsöllhofer, Soncek und Kovarovic im Publikum grossen Enthusiasmus. Den Schluss bildete die Kreutzersonate von Beethoven, welche der Violinvirtuose Jaroslav Kocian mit Dr. Ferd.

Fortsetzung Seite 594

Lobkovic spielte. In der immer wachsenden Stadt Prag wird der neue Konzertsaal sicher seine Aufgabe gut erfüllen und eine bereits lange Reihe von Konzerten (darunter Quartett Sevcik-Lhotsky, Dr. Dillmann, Valborg Svärdström usw.) beweist, dass schon im ersten Jahre seines Bestandes das „Mozarteum" Gäste von Bedeutung begrüssen wird. L. B.

— Das königl. böhmische Nationaltheater in Prag bringt in der kommenden Saison als Novitäten die Opern „Svatební noc" („Die Hochzeitsnacht") von Rudolf Zamrzla, „Ughln" von Adolf Piskácek, das Bühnenweihfestspiel „Parsifal" von Richard Wagner und „Julien" von Gustav Charpentier zur Aufführung.

— Der langjährige Dirigent des Sängervereins „Tauwitz" Professor Josef Freyer hat krankheitshalber seine Stelle als Dirigent dieses Vereines, um dessen künstlerische Hebung er grosse Verdienste hat, niedergelegt. Von den zahlreichen Chören, die Freyer komponiert hat, wird besonders gern der Chor „Egerklänge" gesungen.

Riga. Unter Leitung von Franz von Hoesslin wird das Rigasche Sinfonieorchester in den Konzerten der Saison 1913/14 folgende Werke zur Aufführung bringen: An Neuheiten: M. Reger Vier Tondichtungen nach Böcklin, op. 101 Violinkonzert, G. Mahler zweite Sinfonie, Brahms Serenade für kleines Orchester op. 16, Berlioz 3 Stücke aus Romeo und Julia, W. Braunfels Serenade op. 20 und Klavierkonzert op. 21, Skrjabin Poème de l'Extase, Franz von Hoesslin op. 4 Sinfonische Fantasie; an Neueinstudierungen: Bach Suite in D, Haydn Londoner Sinfobie, Mozart Sinfonie in D (3 Sätze), Berlioz Fantastische Sinfonie, Bruckner 7. Sinfonie, Brahms 1. und 3. Sinfonie, Haydn-Variationen, Akademische Festouvertüre, R. Strauss Don Quichote, Zarathustra u. a. Für die Volkssinfoniekonzerte ist ein Zyklus der 9 Beethoven-Sinfonien geplant.

St. Etienne. Freunde und Verehrer Massenets von allen Nationen haben einen Ausschuss gebildet, sein Andenken durch ein würdiges Denkmal wach zu halten. Geldspenden sind zu richten an den Herrn Präsidenten des Massenet-Ausschusses, 14 rue Buisson, St. Etienne (Loire) Frankreich.

Neue Männerchöre

Gretschaninow, A., op. 56 Nr. 1 Tote Schiffe, Nr. 2 Ruhiger Hafen: Partitur M. 1,60, Stimmen M. 1,60. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Geheimnisvolle Dichtungen und Vertonungen, die in der Muttersprache des Tondichters charakteristischer klingen als in der deutschen Übersetzung.

Prehl, Paul, op. 9: Die Sommernacht: Part. 80 Pfg., Stimmen je 20 Pfg. — **Schönebaum, Iwan,** op. 39 Nr. 1 Lied der Oberländischen Knechte: Part. u. Stimmen (je 20 Pfg.) M. 1,60; Nr. 2 Gut Nacht, mein Schätzel! Part. u. Stimmen (je 15 Pfg.) M. 1,20. Gebr. Reinecke, Leipzig.

Das erste der angezeigten Lieder ist stimmungsvoll, die beiden letzten sind durchaus volkstümlich, flott und leicht singbar.

Noatzsch, Richard, op. 35. Salvum fac regem f. Männerchor und Soli: Part. 80 Pfg., Stimmen je 20 Pfg. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Ein Werk aus der Praxis des Seminarunterrichts, das für diese und ähnliche Zwecke als sehr empfehlenswert erscheint.

Kämpf, Karl, op. 49: Drei Wanderer: Part. u. Stimmen (je 20 Pfg.) M. 2,60; op. 51: Die Stadt: Part. u. Stimmen (je 20 Pfg.) M. 2,—; Vespergesang: Part. u. Stimmen (je 20 Pfg.) M. 1,80. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Vespergesang, eine unter den vielen Bearbeitungen dieses russischen Volksliedes, die sich wegen leichter Ausführbarkeit empfiehlt. Um so höhere, stimmliche wie geistige, Anforderungen werden an die Sänger in den beiden anderen Chorliedern gestellt, von denen das erste besonders gelungen erscheint.

Steinhäuser, Wilhelm, Frühlingsglaube: Part. u. Stimmen (je 15 Pfg.) M. 1,20. — **Kögler, Hermann,** op. 41: Deutschland, sei wach! Part. u. Stimmen (je 20 Pfg.) M. 1,60; op. 42: Die Leipziger Schlacht: Part. u. Stimmen (je 30 Pfg.) M. 2,40. — **Kranz, Albert,** op. 10 Nr. 1: Schlachtgesang f. M.-Chor mit Klavier- oder Orchesterbegleitung: Part. M. 1,80, Stimmen 60 Pfg., Orchesterstimmen M. 3,—; op. 10 Nr. 2: Kaiser von Deutschland f. M.-Chor mit Klavier- oder Orchesterbegleitung: Part. M. 1,80, Stimmen 60 Pfg., Orchesterstimmen M. 3,—. — **Feller, Camillo,** op. 24: Erntedank f. M.-Chor und Orgel: Part. 80 Pfg., Stimmen je 15 Pfg.; op. 25: So gehts: Part. u. Stimmen (je 15 Pfg.) M. 1,20. — P. Pabst, Leipzig.

Das bekannte Uhlandsche Gedicht, das schon verschiedene vortreffliche Vertonungen aufzuweisen hat, gab auch W. Steinhäuser die Anregung zu seiner neuen und guten Arbeit. Die vier Gesänge von H. Kögler und A. Kranz eignen sich besonders zur Verwendung bei patriotischen Festfeiern, dabei werden sich „Deutschland, sei wach!" und „Schlachtgesang" als sehr wirkungsvoll auszeichnen. „Erntedank" und „So gehts" von C. Feller sind wegen leichter Satzweise auch kleinen Vereinen zugänglich. E. Rödger

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 18. Oktober 1913, Nachm. 4 Uhr:

Joh. Brahms: Fest- und Gedenksprüche. A. Mendelssohn: Die Leipziger Schlacht.

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)

Sonnabend, den 18. Oktober, Nachm. 2 Uhr:

Otto Nikolai: Kirchliche Festouvertüre über „Ein' feste Burg" für Orchester, Chor und Orgel. Immanuel v. Faisst: Siegespsalm für siebenstimmigen Chor und Orchester. G. Fr. Händel: Jubilate für Chor und Orchester.

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma Ernst Eulenburg in Leipzig bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

Das nächste Heft erscheint am 23. Okt.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 20. Okt. eintreffen.



Für die musikalische Leitung des gesellschaftlich **bedeutendsten deutschen Männer-Gesang-Vereins zu Lodz** (Russisch Polen) wird ein

Dirigent

zu möglichst baldigem Antritt **gesucht.** Gehalt 1000 Rubel jährlich. Ausführliche Offerten von nur erstklassigen Bewerbern mit Photographie sind an **Wilhelm Beeck in Lodz,** Podlesnastrasse, zu richten.

Klassische Neuigkeit für Konzert-Sopranistinnen

 Erstmalige Veröffentlichung 

I Lamenti d'Amore

(Die Klagen der Liebe)

SOLOCANTATE für SOPRAN

mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Baß (Violoncello und Baß) von

Chr. W. Ritter von Gluck

Dichtung von **Ranieri di Calsabigi,** Deutsche Umdichtung von Dr. **Wilhelm Henzen**

Nach dem Autograph herausgegeben von JOSEF LIEBESKIND

Partitur M. 3.— netto, Instrumentalstimmen M. 1.60 netto. Klavierauszug bearbeitet vom Herausgeber M. 2.—

Der Klavierauszug ist durch alle Musikalienhandlungen **auch zur Ansicht** zu beziehen, nötigenfalls direkt vom Verlag

Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag, **Leipzig.**

CEFES-EDITION

Für Festlichkeiten

etc. sind folgende Werke äußerst empfehlenswert:

Eichborn, H., op. 68. **Germanischer Sturmmarsch.**
Ausgabe für Orchester m. Pfte. Direktion . . . 2.—
Ausgabe für Militärmusik m. Direktion . . . 3.—
Ausgabe für Pianoforte zu 2 Händen 0.80

Eichborn, H., op. 72. **Der deutsche Zapfenstreich,** Charakterstück.
Für Orchester mit Direktion . . . 2.—
Ausgabe für Militärmusik . . . 3.—
Ausgabe für Pianoforte zu 2 Händen 0.60

Eichborn, Karl, Festvorspiel mit Königshymne „Heil unserm König, Heil“ und Choral „Allein Gott in der Höh“ für Harmoniemusik (Orgel ad lib.)
mit Direktionsstimme . . . 4.—
Orgelstimme . . . 1.—

Kistler, Cyrill, Treueschwur. Festklänge.
Ausgabe für großes Orchester, Part. u. St. . . . 5.—
Ausgabe für kleines Orchester, Part. u. St. . . . 4.—
Ausgabe für große Infanteriemusik mit Direktionsstimme . . . 4.—
Ausgabe für kleine Infanteriemusik mit Direktionsstimme . . . 3.60
Ausgabe für Kavallerie-, Artillerie-, Jäger- oder Pioniermusik (Blechmusik) . . . 3.60
Ausgabe für Salonorchester . . . 2.50
Ausgabe für französische Besetzung 2 —
Ausgabe für Pianoforte zu 2 Händen 1 —
Ausgabe für Pianoforte zu 4 Händen 1.50
(Betreffs weiterer Arrangements verlange man ausführlichen Prospekt.)

Leutner, A, op. 42. **Fest-Ouvertüre.**
Für großes Orchester . . . 3.60
Für kleines Orchester . . . 2.50

Nicolai, O., op. 31. **Fest-Ouvertüre über den Choral „Ein feste Burg“** für Orchester mit Direktionsstimme 2.50

Schaub, H. F., op. 2. **Festmarsch.** Für Orchester:
Stimmen . . . 4.—
Partitur . . . 2.50
Für Pianoforte zu 2 Händen, bearbeitet von M. Heidrich . . . 1.50

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt,

Heilbronn a. N.

Musikalienhandlung und Verlag.

Ergänzungen u. Nachträge

zu dem

Thematischen Verzeichnis

der Werke von

Chr. W. von Gluck

von Alfred Wotquenne

Herausgegeben von

Josef Liebeskind

Text deutsch und französisch. Französische Übersetzung von Ludwig Frankenstein. — **Preis M. 1.50.**

Verlag von Gebr. Reinecke, Leipzig

Die Ulktrompete

Witze und Anekdoten

für musikalische u. unmusikalische Leute

Preis 1 Mark.

Verlag von **Gebrüder Reinecke, Leipzig.**

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig

Serenade

(F dur)

für Streichorchester

komponiert von

Leopold Carl Wolf

Op. 30

Partitur M. 3.— netto
Stimmen „ 3.— „

Das Werk steht zur Ansicht gern zu Diensten.

Barcarole

für

Violine und Pianoforte

komponiert von

Carl Reinecke

Op. 281. Pr. M. 2.—.

Ein dankbares Violinstück

von mittlerer Schwierigkeit.

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 43

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 23. Okt. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Der Musiker Idealhimmel und Rechtshölle

Eine juristische Laienpredigt
für Konzertagenten, konzertierende Künstler, Musiklehrer, Musikschüler und Konservatorien

Von Dr. jur. **Hans Gotthard Schmaltz** (Hamburg)

III.

Wenn man dann ferner gemeint hat, es bestehe kein Bedürfnis, das Gesetz auf die Konzertagenten anzuwenden, da der Künstler auf einer so hohen Bildungsstufe stehe, dass er sozialpolitischen Schutz nicht nötig habe, so ist darauf hinzuweisen, dass der Bildungsgrad einer Menschengruppe nicht ihre finanzielle Einsichtsfähigkeit verbürgt, und dass die vorherigen Ausführungen ergeben haben, dass allerdings ein sozialpolitischer Schutz erforderlich erscheint.

Nun gut, man wird meinen, du redest vom Stellenvermittlergesetz, sagst uns aber nicht, welche praktischen Vorteile die Anwendung des Gesetzes auf die Konzertagenten für uns haben würde. Man höre, welche einschneidenden Folgen daraus abzuleiten wären. Zunächst einmal I. in negativer Beziehung:

§ 3 Abs. 3 des Stellenvermittlergesetzes lautet: „Wer das Gewerbe eines Stellenvermittlers betreibt, darf diese Tätigkeit nicht zu Anpreisungen für andere, eigene oder fremde Gewerbebetriebe benutzen"; d. h. der Konzertagent dürfte

1. keine eigenen Konzerte veranstalten, d. h. Konzerte auf eigene Rechnung und im eigenen Namen arrangieren, und

2. keine fremden Konzerte arrangieren. Damit würde dem Agenten die Wahl gelassen, entweder nur Engagementsvermittelung zu betreiben oder nur eigene oder fremde Konzerte zu arrangieren.

II. Der Agent aber, der die Arrangierung von Konzerten aufgeben und lediglich Engagementsvermittelung betreiben würde, wäre in dieser Tätigkeit noch in folgender Weise beschränkt: Es würde ihm die Engagementsvermittelung nur unter der Voraussetzung zustehen, dass er die Konzession der zuständigen Behörde eingeholt und erlangt hat. Diese wird nur erteilt, wenn ein Bedürfnis vorliegt, nicht aber dann, wenn für den betreffenden Ort oder den wirtschaftlichen Bezirk ein öffentlicher gemeinnütziger Arbeitsnachweis in ausreichendem Umfang besteht. (§ 2 des Gesetzes.)

Wenn nun aber dem Konzertagenten für die Engagementsvermittelung die Konzession erteilt worden wäre, so würde das Gesetz in positiver Beziehung noch die weiteren segensreichen Wirkungen ausüben:

1. Vereinbarungen, durch die sich der konzertierende Künstler dem Konzertagenten gegenüber verpflichtet, sich stets seiner Agentur zu bedienen, wären nichtig; d. h. der Konzertagent könnte sich auf solche Verträge nicht berufen. (§ 4 des Gesetzes.)

2. Die Provision des Konzertagenten würde generell amtlich auf ein bestimmtes Maximum festgesetzt. (§ 5 Abs. i des Gesetzes.)

3. Diese amtlich festgesetzte Gebühr wäre vom konzertierenden Künstler und dem Konzertveranstalter je zur Hälfte zu entrichten. (§ 5 Abs. 2 Satz 2 des Gesetzes.)

4. Eine Vereinbarung, durch die sich der Künstler verpflichtet, die ganze Gebühr zu bezahlen, wäre nichtig. (§ 5 Abs. 2 Satz 2 d. Gesetzes.)

5. Eine Provision (Gebühr) dürfte nur von solchen Engagements erhoben werden, die wirklich infolge der Tätigkeit des Agenten zustande gekommen sind. (§ 5 Abs. 2, Satz 1 des Gesetzes.)

Man wird ohne weiteres erkennen, dass durch derartige Bestimmungen eine weitgreifende Änderung im Verhältnis zwischen Künstler und Konzertagenten eintreten müsste; und wenn man auch ohne Bedenken von Seiten der konzertierenden Künstler zugeben wird, dass diese Beschränkungen, die dem Konzertagenten als Engagementsvermittler auferlegt sein würden, für den Künstler von grossem wirtschaftlichen Nutzen sind, so wird man vielleicht doch die Tatsache, seltsam empfinden, dass der Agent, wenn er als Stellenvermittler behandelt wird, überhaupt keine eigenen und fremden Konzerte arrangieren könnte.

Man könnte sagen, dass durch ein solches Verbot die Möglichkeit für den Agenten unterbunden würde, Talente, die er protegieren will, hochzubringen. Allein, wenn es auch richtig sein mag, dass mancher Künstler durch Protektion des Konzertagenten seine Anerkennung erworben hat, so sind diese Fälle doch immerhin so selten, dass sie nicht mitzählen können. Und ausserdem: ist es denn so sicher, dass in solchen Fällen stets wirkliche Könner

emporgebracht sind? Oder ist es nicht häufig gerade so, dass Talente, die künstlerisch nicht viel bedeuten, durch solche geschäftliche Protektion und häufig genug Spekulation künstlich auf eine künstlerische Höhe getrieben werden, auf der sie nicht im entferntesten stehen?

Aber man wird ferner vom künstlerischen Standpunkt aus vielleicht noch etwas anderes einwenden wollen: Man wird sagen, dass dann, wenn der Konzertagent keine eigenen Konzerte mehr arrangieren könnte, die Möglichkeit aufhörte, pompöse Musikfeste zu feiern wie sie in letzter Zeit durch die Konzertagenturen arrangiert worden sind. Allein man würde dabei vergessen, dass derartige Musikfeste für den Konzertagenten meistens keinerlei Risiko bedeuten, sondern lediglich eine Einnahmequelle, und dass daher irgend ein Komitee, das sich der Vermittlung der als Stellungsvermittler behandelten Konzertagenten bedienen würde, die Sache ebenso wirkungsvoll betreiben könnte.

Wenn man nun auch freilich nach alledem damit einverstanden sein würde, dass der Konzertagent keine eigenen Konzerte mehr sollte vermitteln dürfen, so würde man doch mit Entrüstung dem Ansinnen entgegentreten, dass der Agent auch keine fremden Konzerte mehr sollte arrangieren können. Denn wem sollte man die technisch-kaufmännische Organisierung seines Konzerts anvertrauen, wenn nicht dem Konzertagenten? Ich gebe zu, dass diese Frage geeignet ist, dem konzertierenden Künstler einen gewissen Schrecken einzuflössen: Aber es gibt ein sehr einfaches Mittel, um diesem Schrecken mit Erfolg zu begegnen: Man schliesst sich zusammen, man organisiert sich!

Das ist zwar für den Künstler ein Gedanke, der nicht so schnell in seinen Kopf hinein will. Denn Künstlertum bedeutet Individualismus, und Individualismus kann sich nur schwer mit dem Gedanken einer Organisierung befreunden. Aber am Ende sind künstlerischer und wirtschaftlicher Zusammenschluss zwei gänzlich verschiedene Dinge. Wer wirtschaftlich organisiert ist und als solcher wirtschaftlich solidarisch empfinden muss, kann als Künstler trotzdem seine ganze Individualität bewahren. Also warum keine wirtschaftliche Organisation? Sie ist für den Künstler notwendig, wie man sieht.

Aber wie soll die Organisierung erfolgen? Soll zentralistisch oder dezentralistisch vorgegangen werden? M. a. W. sollen in den einzelnen Orten Vereine gegründet werden, die wiederum als Gesamtheit in einem übergeordneten Verbande gipfeln, oder soll ein einziger Verband bestehen, der als solcher nicht einzelne Ortsvereine, sondern unmittelbar die Künstler zu Mitgliedern hat, ohne dass überhaupt Ortsvereine als Bindeglieder bestehen? Der erste Weg, nämlich die Gründung eines Gesamtverbandes mit Unterortsvereinen, erscheint ungangbar. Denn es gibt in den einzelnen Städten nicht so viele konzertierende Künstler, dass es sich auch nur im Entferntesten lohnen könnte, einzelne Ortsvereine ins Leben zu rufen. Somit bleibt also nur der zweite Weg übrig: man muss einem Verbande als Mitglied beitreten, der in ganz Deutschland seine Hauptaufgabe in der Arrangierung von Konzerten erblickt, und zwar unter Wahrung der finanziellen Interessen der Künstler, die eben durch Zahlung eines Beitrages Mitglieder des Verbandes werden.

Aber wie soll der Verband die Konzerte arrangieren? Er muss einen Teil der Einkünfte, die sonst der Konzertagent bezog, seinen konzertierenden Mitgliedern zu Gute kommen lassen. Er beauftragt irgend einen, der mit den örtlichen musikalischen Verhältnissen vertraut ist, die von den Mitgliedern zu veranstalteten Konzerte zu arrangieren, vielleicht auch eine Musikalienhandlung, die keine Engagementsvermittelung betreibt; denn sonst würde ihr das Stellenvermittelungsgesetz die Arrangierung von Konzerten verbieten. Der Verband würde dabei zugleich sagen: für jedes Konzert, das du vermittelst, erhältst du ausser den baren Auslagen, die dir entstehen, eine angemessene Provision. Die Angemessenheit der Provision würde naturgemäss bestimmt festgelegt werden müssen, brauchte aber jedenfalls nicht den jetzt bestehenden Satz zu erreichen, der jetzt lediglich deshalb als angemessen gilt, weil die Konzertagenten noch die wirtschaftliche Macht in Händen haben. Es würde aber in dem Vertrage mit dem Beauftragten sogleich hinzugesetzt werden, dass das einzelne konzertierende Mitglied die Rabatte, die der Beauftragte für Annoncen und Druck der Billette und Programme bei den Zeitungen beziehe, für sich zu beanspruchen habe, und dass die Originalberechnungen der Annoncenexpeditionen usw. vorgelegt werden müssten.

Man glaube nur nicht, dass diese Rabatte zu unterschätzen sind. Denn es ist selbstverständlich, dass ein wirtschaftlich starker Verband, der z. B. einer Zeitung, eine bestimmte Anzahl von Konzertannoncen garantiert, einen Rabatt von mindestens 20—30% für jedes Inserat beziehen wird. Und ebenso pflegen die Druckereien in solchen Fällen einen bestimmten Nachlass für Billett- und Programmdruck zu gewähren. Und auch die Räume, die den Künstlern zur Veranstaltung der Konzerte zur Verfügung stehen, werden erfahrungsgemäss in jedem einzelnen Falle billiger abgegeben, wenn eine bestimmte Anzahl von Konzerten für die Saison verbürgt wird.

Natürlich, auch ein Verband, muss Mittel zur Existenz haben. Und es liegt daher die Frage nahe, ob nicht die Mittel, die zur Unterhaltung des Verbandes erforderlich sind, dieselbe Höhe erreichen wie die Summen, die der Einzelne jetzt an den Konzertagenten zahlt. Aber diese Frage muss mit einem glatten „Nein" beantwortet werden. Denn der Beauftragte des Vereins oder der Generalvertreter des Verbandes in den einzelnen Städten würde für seine Bemühungen nur die Provision beziehen, die ihm von dem Verbande aus zugesagt wäre. Der Verband aber würde mit einem jährlichen Beitrag, den das einzelne Mitglied an ihn entrichten müsste, und mit einem geringen Provisionssatz für die Arrangierung von Konzerten auskommen können, um seine Ausgaben zu bestreiten. Man kann nicht, um diese Behauptung zu widerlegen, auf den jetzigen Verband konzertierender Künstler und seine Weise, sich Einnahmen zu verschaffen, hinweisen. Denn dieser jetzt bestehende Verband kann naturgemäss mit den Einnahmen seiner wenigen Mitglieder nicht auskommen. Da aber der einzelne Künstler, falls das Stellenvermittelungsgesetz richtig zur Anwendung gebracht würde, zum Anschluss an den Verband gezwungen wäre, so würde in diesem Falle der Verband mit nicht unbeträchtlichen Einnahmen zu rechnen haben.

Wie aber nun, wenn das Stellenvermittlergesetz richtig angewendet würde, und die Konzertagenten daraufhin ihre Konzertagenturen einfach schliesen und das bleiben würden, was sie waren, bevor sie Konzertagenten wurden, nämlich Musikalienhandlungen, Klavierfabriken und ähnliches? Oder wie ferner wenn die Agenturen sagen würden: „Das Gesetz gestattet uns nicht, zugleich Engagementsvermittler

und Arrangeur zu sein. Wenn wir aber lediglich Konzerte arrangieren, ohne zugleich Engagements zu vermitteln, so kann kein Mensch etwas dagegen sagen. Gut, also arrangieren wir nur und streichen dabei unseren Profit ein." Wie, was denn? Welchen Vorteil hätte dann die Anwendung des Stellenvermittlergesetzes gehabt?

Freilich, der Agent arrangiert dann Konzerte wie vorher, aber er kann nicht mehr vermitteln; der Künstler aber, der auf Vermittelung angewiesen ist, wird sich nach anderen Hilfsmitteln umsehen und er wird gezwungen werden, sich dem Verbande anzuschliessen, der auch Engagementsvermittelung betreibt. Die Hauptsache aber ist, dass er erst einmal gezwungen wird, zu wirtschaftlichen Fragen Stellung zu nehmen. Tut er das aber, so wird er auch erkennen, dass die Arrangierung von Konzerten durch den Verband für ihn wesentlich günstiger ist als die Inanspruchnahme des Agenten; und als Folge dieser Erkenntnis wird sich ergeben, dass der Künstler an Stelle des Agenten den Verband als Arrangeur seiner Konzerte benutzt.

Man wird mir hier zwar entgegenhalten können, dass ich oben an anderer Stelle die Ansicht vertreten habe, ein wirtschaftlicher Verband könne keine Engagementsvermittelung betreiben. Und freilich ist das meine Ansicht; aber das ist eben nur eine Ansicht, keine Tatsache. Wenn mir ein Verband in der Praxis die Verkehrtheit dieser Ansicht beweisen könnte, so würde ich mit Freuden meine Meinung ändern. Und wenn sich meine Ansicht in der Praxis als richtig herausstellen sollte, so würde eben irgend ein unternehmungslustiger Musikalienhändler, der die gesetzliche Provision als genügendes Gewinnobjekt betrachten würde, die Engagementsvermittelung betreiben. Man glaubte nur nicht, dass das nicht möglich sei; der Künstler wird jedenfalls auch bei einer derartigen Engagementsvermittelung keinen Schaden leiden.

Aber ich weiss auch, dass mir jeder, der die bisherigen Ausführungen gelesen hat, entgegenhalten wird, dass das alles ja nur Zukunftsmusik sei, die in hübschen Noten auf dem Papier stände, dass die konzertierenden Künstler aber die Gewohnheit hätten, Gegenwartsmusik zu treiben. Gewiss, ganz recht, der Konzertagent wird heute noch nicht als Stellenvermittler von der Rechtsprechung angesehen, und solange das nicht der Fall ist, wird vorläufig alles beim alten bleiben. Vorläufig sage ich; denn ihr als konzertierende Künstler habt selbst die Möglichkeit, diesen Zustand der Herkömmlichkeit zu beseitigen. Es nützt nämlich nichts, darauf zu warten, dass einmal ein Reichsgerichtsurteil*) herauskommt, indem der Konzertagent zum Stellenvermittler erklärt wird. Denn selbst wenn ein Einzelner ein solches Urteil dadurch herbeiführen wollte dass er die Rechnung des Konzertagenten nicht bezahlte, indem er behauptete, dass der Konzertagent fremde Konzerte nicht arrangieren dürfe, so würde der Agent vielleicht lieber seine einmalige Einnahme fahren lassen und auf einen Prozess verzichten, als das Risiko laufen dass man ihn im Prozess als Stellenvermittler behanden und die Sache dadurch einer allgemeinen Debatte unterbreitet würde.

Man muss es vielmehr anders anfangen, wenn man auf Erfolg rechnen will: Man muss die Öffentlichkeit für die Mißstände im Verhältnis zwischen Künstler und Konzertagenten interessieren, man muss die einzelnen Landesregierungen zu beeinflussen suchen, indem man den Vertretern der Landtage die Notwendigkeit nahe legt, dass die Konzertagenten als Stellenvermittler nach dem Gesetz betrachtet werden müssen. Und es gilt ferner, Eingaben zu machen*), Eingaben an den Reichskanzler, an die Ministerien der einzelnen Regierungen und an die Behörden, welche den Stellenvermittlern Konzession zu erteilen pflegen.

Aber all das kann nicht ein Einzelner machen, geschweige denn einer, der selbst nicht Künstler ist, sondern nur aus Interesse an der Sache den Standpunkt der Künstler vertritt. Zu diesem Zweck bedarf es vielmehr der Mitwirkung aller, die ein unmittelbares eigenes Interesse an der Ausführung einer solchen Idee haben. Verband, das ist das Schlagwort, das die Künstler vereinigen müsste, auch wenn sie noch nicht an die Möglichkeit der Umwälzungen glauben, die durch die praktische Verwirklichung der hier behandelten Idee herbeigeführt werden würden. Denn solange der Konzertagent noch nicht als Stellenvermittler betrachtet wird, muss der Zusammenschluss der Künstler, ganz abgesehen von den ideellen Vorteilen, die ihm durch die Möglichkeit der Bearbeitung der öffentlichen Meinung und der massgebenden Stellen erwachsen, auch unmittelbare materielle Vorteile bieten.**)

Du, konzertierender Künstler, musst zweierlei Dinge lernen: einmal, dass Kunst und finanzielles Interesse nicht unvereinbar sind, und zweitens, dass eine Berufsgruppe ohne Zusammenschluss noch nie etwas erreicht hat. Jede neue Bewegung aber hat Optimismus nötig! Du bist doch sonst meistens Optimist. Warum bist du es nicht, wenn es gilt, deine wirtschaftliche Lage zu verbessern?

*) Das einzige Urteil, das bisher in dieser Beziehung erging und den Konzertagenten als Stellenvermittler behandet, ist meines Wissens ein Urteil des Bayrischen Obersten Landesgerichts.

*) Der Verband konzertierender Künstler hat in letzter Zeit derartige Eingaben gemacht, und es steht zu erwarten, dass auf diesem Gebiete etwas erreicht werden wird.

**) Neuerdings ist in Berlin die Gründung eines neuen Verbandes beschlossen worden. Diese Gründung verdient es, von den konzertierenden Künstlern beachtet zu werden.



Das Verdi-Jubiläum

Von Dr. **Arthur Neisser**

IV. (Schluss)

Parma, Mitte Oktober

Erst von den vier Aufführungen der Oper „Aïda" an durfte man eigentlich von der Volksmässigkeit des hiesigen Verdifestes sprechen. Man kann es einem deutschen Publikum nur sehr schwer klar machen, was so ein Andrang zu einer „Aïda"-Vorstellung in Italien schon zu gewöhnlichen Zeiten und nun gar in diesen Wochen des Verdi-Rausches bedeutet. Wohl kommt es auch hier sehr darauf an, wer singt, doch auch, was gegeben wird, denn sonst wären ja auch die anderen populären Opern des Zyklus viermal wiederholt worden, wie „Aïda". Ich hatte Gelegenheit, schon eine halbe Stunde vor Beginn der letzten Vorstellung, die an einem Sonntag, am 28. September, stattfand, diesen Zudrang zu der Kasse für die Galerieplätze zu beobachten und muss sagen, es war imponierend zu sehen, wie andächtig man sich um die Plätze raufte, im wahrsten Sinne des Wortes! Ich erwähne dies jedoch in dieser Fachzeitschrift nicht etwa aus feuilletonistischen

Gründen, sondern um daraus zu schliessen, dass an dem Ruf der Parmiggianer als musikliebendste und auch musikverständigste Bevölkerung Italiens etwas Wahres ist; freilich mit der Einschränkung, dass die Parmenser ihren Verdi kennen und auch lieben, ohne indessen auch gleichzeitig so gut musikalische Kritiker zu sein, wie ihnen dies immer namentlich von den Sängern nachgerühmt wird. Gerade „Aïda" ist ja diejenige Oper Verdis, in der seine Volkstümlichkeit den Höhepunkt erlangt hat (was einzelne Biographen sogar zu der voreiligen Folgerung veranlasste, zu bedauern, dass der Meister danach nicht lieber geschwiegen hat, wie Rossini nach dem „Tell"). Es ist also zu verstehen, wenn die Parmenser so sehr in dem Genuss der „Aïda"-Melodien schwelgten, dass sie der unvollkommenen gesanglichen Darbietung des Frl. Whyte in der Titelrolle und des Frl. Frascani als Amneris nicht gewahr wurden, wobei ich eigens betonen muss, dass Frl. Whytes Leistung diejenige der Darstellerin der Amneris immerhin noch turmhoch überragte. Dafür entschädigte allerdings Giovanni Martinelli als Radamès hundertfach für das, was die anderen, so auch namentlich Bellantoni als Amonasro, verabsäumten.

Wir wunderten uns über die kritische Gutmütigkeit der Parmenser namentlich in der Vorstellung des „Falstaff", die vollständig verunglückte. Freilich ist das eine Musik, bis zu deren auch nur summarischem Verständnis das grosse Publikum auch gerade in dem Mutterlande des Bel Canto bis zum heutigen Tage kaum vorgedrungen sein wird. Hier hätte es gegolten, dass ein Dirigent von urmusikalischem Geblüt den Stab führte, etwa ein Arturo Toscanini, von dessen Leistungen als Leiter der „Traviata" und des „Falstaff" im Verdi-Theater zu Busseto man mir Wunderdinge berichtet hat. (Ich selbst konnte leider meine Absicht, diesen Festabenden in der Heimat Verdis beizuwohnen, nicht durchführen, da die Aufführungen zumeist mit denen in Parma zusammenfielen und auch die Zugsverbindungen sehr unpraktisch waren.) Aber musikalische Menschen hätten doch wohl fühlen müssen, wie hier die Tempi ganz ungebührlich verschleppt wurden und wie der Darsteller des „Falstaff", Herr Sammarco, zwar gut und richtig, aber ohne Feuer und ohne Humor sang und spielte und wie ausgezeichnet z. B. Frau Marie Delna von der Pariser „Opéra comique" die wichtige Partie der Quickly sang. Aber was tat die Galerie? Jedesmal, wenn Frau Delna ihren bassartig klingenden Alt aufs köstlichste komisch entfaltete, etwa in der schönen Stelle „Meine Ehrfurcht!" Falstaff gegenüber, dann lachte man ironisch und brummte sie aus!!.. Nein, an den feineren musikalischen Instinkt des Parmenser Volkes glaube ich meinesteils nicht mehr, und wenn noch so viele Campaninis und Toscaninis gerade aus dieser Stadt stammten. Fast glaube ich, dass hier die Natur ein Wunderspiel vollbrachte, als sie einem ihrer Kinder, Verdi, mit der Liebe zur Scholle auch das musikalische Genie im Sinn der Melodie in die Wiege legte!.. Einen besseren Prüfstein wie sein Urteil über eine Aufführung des „Rigoletto" gibt es doch wohl überhaupt nicht für ein Verdi-Publikum, und ich war geradezu masslos erstaunt, kein Lautchen des Widerspruches zu hören, als der unsagbar phlegmatisch spielende und singende Herr Giorgini als Herzog seine Töne hinsäuselte und als niemand unter den „musikalischen" Parmiggianern dagegen „von oben herab" protestierte! Wenn dieser Tenorist die prächtig charakteristische Melodie im letzten Akte „La donna è mobile" (Ach wie so trügerisch") in der Uraufführung gesungen hätte, wäre sie vielleicht nicht so rasch ins Volk gedrungen; man sieht, wie wichtig gerade Premierendarsteller für den Ruhm eines Komponisten auch dann sein können, wenn es sich um unsterbliche Werke handelt! In diesem Zusammenhang möchte ich übrigens eine Bemerkung wiedergeben, die der Redner der am 9. Oktober vollzogenen Enthüllungsfeier des Verdidenkmales in Busseto, der Abgeordnete Antonio Fradeletto in seine formell und inhaltlich gleich vollendete Gedenkrede zu Ehren Verdis einflocht. Er nannte Verdi den Psychologen und nicht bloss den Virtuosen der Melodie und fand es mit Recht überaus merkwürdig, wenn ein ausländischer Kritiker — es ist, wie wir hinzusetzen müssen, ein deutscher gewesen! — gerade die genannte Melodie als trival und banal zu bezeichnen wagte. Ist es nicht für uns, die wir als die Könige des Geistes und der Kritik gelten, geradezu beschämend, uns erst von einem Italiener, der in diesem Falle noch dazu „nur" ein gebildeter Dillettant ist, darüber belehren lassen zu müssen, dass Verdi die sogenannte Trivalität in dieser Melodie beabsichtigt hat, um die frivole Gesinnung des weibergierigen Herzogs zu charakterisieren? Denn dass es dem Redner bei der Festnagelung dieses kritischen Lapsus nicht etwa um chauvinistische Hetzerei zu tun war, bewies er dadurch, dass er in der gleichen Rede die Liebe gerade der Deutschen und besonders der Berliner zu Verdi rühmend hervorhob; haben sie doch vor Jahren einmal gelegentlich einer Theatervorstellung, bei der Opernfragmente von Weber, Wagner, Gounod und Verdi gegeben wurden, begeistert dem Italiener die weitaus grössten Ovationen dargebracht!... Man kann sich die geduldige Haltung des Publikums im „Rigoletto" nur daraus erklären, dass diese Oper zur Feier der Wiedereröffnung des Teatro Reinach erwählt wurde, so dass man wohl dem Landsmann und Käufer des schon seit den 70er Jahren bestehenden neu umgebauten Theaters, C. Campanini, seinen Ehrenabend nicht trüben wollte. Übrigens ragte eine und noch dazu eine ganz jugendliche Künstlerin aus dem sonst sehr mässigen Ensemble der „Rigoletto"-Aufführung besonders hervor, Maria Crosa als Gilda, was umso auffallender war, als die gleiche Sängerin in anderen Opern, namentlich in „Falstaff" bedenklich befangen war.

Als wohl einzigen einigermassen des Meisters würdigen Abend kann ich leider nur die Aufführung von „Don Carlo" bezeichnen, dieser Meisteroper, die ja jetzt endlich auch in Deutschland wieder mehr gewürdigt wird. Meines Erachtens käme es bei keiner zweiten Oper Verdis so sehr wie gerade bei dieser darauf an, dass ein Bearbeiter sie nach Kräften kürzte und vielleicht auch sonst (besonders die geradezu kindliche Schlußszene mit dem Kaiser Karl als Deus ex machina!) librettistisch neu bearbeitete, um die Schönheiten der Partitur ins rechte Licht zu rücken. Auch der Regisseur hat hier eine wichtige Aufgabe; ich wurde bei dieser Gelegenheit wieder einmal an Raoul Gunsbourgs szenisches Geschick im Opernhause von Monte Carlo erinnert, wenn ich die hilf- und geradezu geistlose Regie hier in Parma damit verglich!... Man hatte in „Don Carlo" als Rodrigo Titta Ruffo erwartet (ebenso wie als Rigoletto) und fand in Giuseppe Danise einen sehr gewandten Stellvertreter; dieser sehr reife, ernste Künstler sang das berühmte Freundschaftsduett und seine Sterbeszene ganz wundervoll innig, so dass er gerade an Innigkeit seinen längst berühmten Partner, Herrn Amedeo Bassi (Don Carlo) fast überflügelte. Die übrigen Darsteller waren allerdings, mit Ausnahme von Frl. Giannina

Russ (als Elisabeth) nicht auf der Höhe, aber Campanini leitete diese Vorstellung mit einer Sicherheit und mit einem Temperament, die man bei ihm im Verlauf des Zyklus zuweilen nur zu sehr vermisst hatte. Es ist gewiss ein grosses Stück Arbeit gewesen, das hier ein einziger Dirigent zu bewältigen hatte, um in ein paar Monaten mehrere Opern gut oder gar festlich herauszubringen! Aber musste denn durchaus ein einzelner Kapellmeister diese Aufgabe leisten? Mussten es denn durchaus so viele Opern sein?... Die Antwort lautet: „Ja und noch einmal ja!" Denn das fanatische Publikum von Parma wollte seinen „Berühmten" am Pult sehen, es wacht mit grimmiger Eifersucht darüber, nur ja nicht als „provinziell" verschrien zu werden, ohne zu merken, dass gerade ein solches Jonglieren mit berühmten Namen inmitten eines — nicht eben berühmten Ensembles erst recht zu gefährlichen Rückschlüssen auf den Charakter solcher Festspiele zulässt! So bestand denn der künstlerische Gewinn des Parmenser Verdi-Festes doch eigentlich nur in der aufgefrischten Kenntnis zweier Jugendwerke („Oberto" und „Nabucco") und in der freilich recht indirekten Bestätigung der Tatsache, dass Verdis Opern auch bei nicht genügender Darstellung nicht umzubringen sind. Und vielleicht ist gerade ein solches Verdifest erst recht würdig des Meisters, der ja ein stets gutgelaunter Ironiker und Humorist gewesen ist und der gewiss auch mit dieser Verdifeier seiner Parmiggianer zufrieden gewesen wäre, weil er als Landsmann ihren sonderbaren Charakter verstanden und ihnen daher manches verziehen hätte! In diesem Sinne wollen denn auch wir, die Nichtitaliener, Herrn Maestro Cleofonte Campanini gern bestätigen, dass er geleistet hat, was in seinen Kräften stand! Und „ultra posse"...!



„Die musikalische Folterkammer"

Einige Anmerkungen zu Dr. Istels Artikel

Zu den unter obigem sehr bezeichnenden Titel erschienenen Ausführungen Dr. Istels über die Konzertseuche möchte ich einige Anmerkungen machen.

„Es wird viel zu viel kritisiert", sagt mit Recht Dr. Istel. Dieser Ansicht ist sicherlich heutzutage fast jeder Kritiker einer Großstadtzeitung. Für den Spezialfall „Berlin" liegt momentan die Sache etwa folgendermassen: Wir haben es da mit zwei Gattungen Zeitungen zu tun: mit solchen, die Konzertannoncen von den Konzertdirektionen und Konzertunternehmern bekommen, und solchen, die keine kriegen. Bei den ersteren sagt sich die Geschäftsleitung: wir müssen die Inserenten berücksichtigen. Das versteht jeder Mensch, der nicht im siebenten Himmel lebt. Es ist aber auch bei einigen von diesen Zeitungen schon so weit gekommen, dass minderwertige Debütanten und Solisten einfach nicht erst erwähnt werden. Wenn diese Blätter über alle Konzerte referieren lassen wollten, würden sie mit nicht weniger als 5—6 Kritikern auskommen können. Denn der Unfug, dass ein Kritiker an einem Abend in mehr als zwei Konzerte geht, hat aufgehört. Das sei auch einmal gesagt. Aber von den annoncenbedachten Zeitungen hat keine mehr als 4 Referenten, dagegen gibt es oft mehr als 8 Konzerte an einem Abend. Also fällt irgendwo irgendwas unter den Tisch der Redaktion. Es muss auch erwähnt werden, dass dieselben Kritiker die Opernreferate zu besorgen haben. Eine Premiere erfordert natürlich die Anwesenheit des Kritikers während des ganzen Abends. Also ist er für zwei Konzerte „verloren". Man kann ganz gut rechnen, dass der Berliner Musikreferent zweimal in der Woche im Theater zu tun hat; es gibt aber auch Wochen, wo er beinahe gar nicht den Konzertsaal zu sehen bekommt. Solche Wochen sind ihm, offen gestanden, die liebsten. Also: infolge der grossen Zahl Konzerte können selbst nicht einmal alle die Künstler rezensiert werden, die in den üblichen Zeitungen annoncieren. Es handelt sich da um die Vossische Zeitung, den Lokal-Anzeiger, die B. Z. am Mittag und das Berliner Tageblatt.

Noch weit weniger Konzertreferate erscheinen aber in den Blättern, die keine Konzertannoncen haben. Nur zwei oder drei dieser Zeitungen verfügen über mehr als einen Musikreferenten, der auch hier gleichzeitig die Oper und Operette zu besorgen hat, die stets den Konzerten vorgehen. Die Referenten dieser Blätter richten sich gewöhnlich nach dem Interesse, das die Redaktion einer Konzertveranstaltung vom Gesichtspunkt des Leserkreises beimisst. Dass dabei zuerst die grossen Abonnementskonzerte (Hofkapelle, Nikisch usw.) und die Konzerte berühmter Solisten in Frage kommen, ist klar. Was aber bleibt dann noch für die kleinen Künstler oder gar für die Debütanten übrig? Sie gehen meistens leer aus; und das nicht erst seit gestern, sondern schon seit einer Reihe von Jahren. Allerdings ist die Konzertflut in den letzten Jahren noch rapider gestiegen als früher. Das bewirkt aber nichts anderes, als dass eben noch weniger konzertierende Künstler Kritiken bekommen.

Darüber ist schon viel geschrieben und gesprochen worden, und zwar durchweg in der Hoffnung, dass dieser Zustand eine Abnahme des Künstlerandrangs nach Berlin zur Folge haben würde. Aber das scheint doch nicht der Fall zu sein. Ich selbst habe häufig Gelegenheit genommen, mit allen mir zu Gebote stehenden Worten die jungen Musiker vor dem Berliner Konzert ausdrücklich zu warnen. Es kostet einen Haufen Geld und bringt meistens nicht einmal eine Kritik ein, sicherlich nur ganz ausserordentlich selten eine brauchbare. Lediglich um abermals zu warnen, erhebe ich meine Stimme heute hier wieder im Anschluss an Dr. Istels nur zu gut die Situation treffenden Artikel. Wer nicht ein ganz ausserordentliches Talent ist, wer nicht schon in anderen Großstädten mit Erfolg aufgetreten ist, wer nicht ein ganz ansehnliches Kapital zur Verfügung hat, das ihm gestattet, alljährlich wieder in Berlin auf seine Kosten ein Konzert zu veranstalten: der bleibe der Reichshauptstadt fern. Es gibt da keine Siege, sondern nur Niederlagen.

H. W. Draber

Rundschau

Oper

Barmen Mitte September eröffnete das neue Barmer Stadttheater unter der bewährten Leitung des Hofrates Otto Ockert wieder seine Pforten. „Tannhäuser" war als Eröffnungsvorstellung gewählt und hinterliess einen guten Gesamteindruck. Am Dirigentenpult sass der neu berufene Kapellmeister Otto Klemperer; er hatte die Solorollen, die Chöre und das Orchester sorgfältig einstudiert und leitete das Ganze aus warmem Kunstempfinden heraus exakt und temperamentvoll. In den Titelrollen trat der neue Heldentenor Max Anton auf; sein Organ hat heldische Kraft und weite Tragfähigkeit, es entbehrt dabei nicht des sinnlichen Reizes und des strahlenden Glanzes. Wenn sein „Tannhäuser" bei allen stimmlichen Vorzügen nicht restlos befriedigte, so ist das jedenfalls die Folge einer durch viele Proben verursachten organischen Überanstrengung. Die übrigen Solisten sind von der letzten Saison her noch in guter Erinnerung; es sei nur erwähnt Kerzmanns sympathischer Wolfram, Adelheid Nissens empfindungsvoll gesungene Elisabeth und Margarete Kahlers trefflich verkörperte Venus. Regisseur F. Heydrich schuf anmutige Bilder und Gruppierungen auf der Bühne. Auch der Chor hielt sich, selbst im Pilgerchor, recht brav.

Aus leicht begreiflichen Gründen liess sich die Direktion auch Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen" nicht entgehen. Die Wirkung war hier, wie ja überall, äusserlich stark; die Kunst geht allerdings bei dieser italienischen Oper völlig leer aus. Von deutschen Opern kamen in der 2. Septemberhälfte zur Neueinstudierung: „Martha" und „Der Waffenschmied".

H. Oehlerking

Berlin Die verflossene Woche stand natürlich im Zeichen Verdis. Im königlichen Opernhause wird in zwangloser Folge ein Verdi-Zyklus gegeben, der sich über die ganze Saison erstrecken soll. Ob „Othello", der erst im vorigen Winter neu einstudiert worden ist, und „Falstaff" mit eingeschlossen werden, steht noch nicht fest. Es wäre sehr schade, wenn es nicht geschähe. Aber eine Tat stand am Anfang der Feierlichkeiten: die Aufnahme des „Don Carlos" im Repertoire. Dieses nicht nur interessante, sondern auch bedeutende Werk, dem Schillers „Don Carlos" in einer nicht einmal schlechten Operntextversion zugrunde liegt, ist das eigentliche Bindeglied zwischen dem Verdi der Troubadour-Traviata-Rigoletto-Zeit und dem der „Aïda", des „Othello" und des „Falstaff". Man hat bisher bei uns viel über den „Sprung" geredet und geschrieben, den Verdi gemacht haben soll. Der „Don Carlos" zeigt, dass es kein Sprung, sondern ein gewissenhaftes Schreiten gewesen ist. Mitten im Don Carlos läuft der Grenzfluss. Zwei Akte alter, zwei Akte neuer Verdi; mit einigen Anläufen zum Neuen bereits in den beiden ersten Akten. Ich muss erklärend hinzufügen, dass die Originaloper fünf Akte hat. Aber die Berliner Opernleitung hat mit gutem Gelingen, unter Weglassung alles Breiten, dem Werk eine neue, ganz wirkungsvolle vieraktige Form gegeben. Es ist sicherlich nichts weggefallen, was nicht entbehrlich gewesen wäre.

Die Musik des „Don Carlos" ist ungleich. Wo sie noch im Stil der Grossen Oper gehalten wird, fehlt die zündende Ursprünglichkeit des grossen Melodienmeisters Verdi, fehlt die spannende Koloratur und das hohle, aber packende Pathos. Nur einmal, am Anfang des zweiten Aktes, gibt es einen echt Verdischen Frauenchor und eine Canzone der Eboli. Aber wo Verdi nach einer wahrhaftigen Dramatik und nach Verinnerlichung strebt, da gelingt ihm mancher Wurf so ausgezeichnet, dass man direkt sagen kann, der „Othello" wirft über die „Aïda" hinweg seine Schatten voraus. Da ist eine Szene zwischen Philipp und Posa am Ende des zweiten Aktes, die so echt und gesund ist, wie man sie sich in einem Musikdrama nicht besser wünschen kann. Ganz verfehlt hingegen ist das Finale desselben Aktes: Eine hohle, zusammengeschusterte Volksfestszene mit Ketzerverbrennung (die die Regie besonders miserabel zur Darstellung brachte), Kirchenpomp und „Banda" auf der Bühne. Zwar wälzt Verdi da eine seiner grandiosen Chormelodien gelegentlich hin und her, die etwas Licht in diese gehäufte musikalische Düsternis bringt, aber sie allein reicht nicht aus, um das Finale fett zu machen. Es fiel denn auch glatt ab beim Publikum. Dann aber, vom zweiten Akte an, wird die Oper zum Musikdrama. Da gibt es keine Schönsingerei mehr mit Koloraturen und hohen C's. Da spürt man fast unausgesetzt den dramatischen Nerv, mal stärker, mal schwächer; aber er geht nicht mehr verloren. Die Monologszene Philipps (der ausgesucht dichterische Text „Sie hat mich nie geliebt" dürfte eine kleine Umgestaltung in gewähltere Worte vertragen können) ist prächtig; die Szene Philipps mit dem Grossinquisitor ist ausserordentlich gehaltvoll, künstlerisch und menschlich mitfühlbar; Philipps Auseinandersetzung mit der Königin Elisabeth hat ergreifende Momente. Am stärksten jedoch dürfte die Szene zwischen Elisabeth und der Eboli, die sie soeben verraten hat, sowie die nachfolgende Verzweiflungsszene der Eboli sein. Und noch einmal flammt der neue Verdi herrlich auf in der Abschiedsszene des Infanten von dem erschossenen Posa und später von der Königin.

Es hängt natürlich bei diesem Werk ausserordentlich viel von den Darstellern ab. Und da muss man diesmal die Königliche Oper rückhaltlos loben. Es dürfte symptomatisch sein, dass immer gerade unsere jüngere Künstlergeneration in der Hofoper die besten Leistungen zustande bringt. Diesmal waren die Rollen wie folgt verteilt: Philipp: Knüpfer, der einzige von den „Älteren", der noch jugendlich geblieben ist und zu den anderen, den Jahren nach Jungen, passt. Don Carlos: Jadlowker, stimmlich und im Spiel grundvornehm. Posa: Bronsgeest, eine äusserst sympathische Erscheinung, und gesanglich von einnehmender Wärme und Lebendigkeit. Elisabeth: Frau Hafgren-Waag, hoheitsvoll, ergreifend in ihrer edlen Hilflosigkeit; im Gesang gewinnend schön. Eboli: Frau Arndt-Ober, prachtvoll in ihrem Temperament, von eindringlicher Aufrichtigkeit in ihrer Reue über den begangenen Verrat, stimmlich geradezu gross; in ihr reift eine der bedeutendsten Mezzosopranistinnen (auch Alt) heran. Am Dirigentenpult sass Edmund von Strauss, der mit ausgeprägtem Sinn für die feine Akzentuierung und Rhythmik der Partitur, für die grosse Linie der Gesänge und mit ungewöhnlich schwungvollem, dramatischem Temperament die Aufführung leitete. Eine wirkliche Leistung der Oper, die man gern anerkennen wird.

Im Gegensatz dazu stand die „Violetta" (Traviata)-Aufführung am Tage vorher. Es lohnt sich nicht, darüber ein Wort zu verlieren. Solche Sachen sollten an einer königlichen Oper unmöglich sein.

Die Charlottenburger Oper konnte nur eine der bereits „freien" Opern Verdis wählen. Sie nahm den „Troubadour" und brachte ihn in einer anerkennenswerten Darstellung heraus. Kapellmeister Mörike vermied den Fehler, in einen seinem Wesen fremden Italienismus zu verfallen, hielt auf Sauberkeit und Brio in der Musik und liess den Sängern genügend Freiheit für ihre gesanglichen Akrobatenstückchen. Leider erwiesen sich aber die Herrschaften auf der Bühne Verdi noch nicht ganz gewachsen. Am besten schnitt Kirchner als Manrico ab. Seine Stimme ist am sichersten gebildet und vermag im bel canto schon manches Achtbare zu leisten. Die Damen Zimmermann (Leonore) und Marck (Acuzena) vermögen mit ihrer Technik noch nicht die Schwierigkeiten einer Verdischen Partie so zu überwinden, dass man uneingeschränkte Freude daran haben könnte.

Und noch ein romanischer Meister wurde gefeiert: Camille Saint-Saëns erschien am 14. Oktober zum ersten Male am Dirigentenpult des königlichen Opernhauses, um „Samson und Dalila" zu dirigieren. Ein 78jähriger Debutant! Nicht nur genug damit, dass der alte Mann innerhalb von drei Wochen die weite Reise von Paris nach Berlin und zurück zweimal macht: er setzt und stellt sich noch hin und dirigiert, doch mindestens $2^1/_2$ Stunden, eine gar nicht leicht zu leitende Oper! Das ist Lebenskraft! Und zwar hatte man durchaus nicht das Gefühl, dass ein Greis den Taktstock schwang; im Gegenteil, das war ein frischer, junger Draufgänger, der manchmal so forsch zufasste, dass die Sänger im ersten Moment gar nicht gleich mitkamen. Die Aufführung fiel, von einigen Schwankungen bei Choreinsätzen abgesehen, recht gut aus. Dass Saint-Saëns Gegenstand lebhafter Ovationen war, lässt sich denken. Er musste wohl am Schluss der Vorstellung ein halbes Dutzend Mal das Dirigentenpult wieder erklettern, um sichtlich gerührt und erfreut sich dankbar zu verbeugen.

Die nächste Woche gehört Caruso.

H. W. Draber

Elberfeld Die neue Spielzeit wurde mit „Figaros Hochzeit" eröffnet. Der nunmehrige erste Kapellmeister Ernst Knoch führte den Taktstock mit Feinfühligkeit, zeichnete mit künstlerischer Hand in Gesang- und Chorstimmen die Mozartische Schönheitslinie und trug die dynamischen Schattierungen geschmackvoll auf. Hand in Hand mit dem musikalischen Leiter arbeitete der Regisseur, Intendant Artur von Gerlach, der einheitlich wirkende, farbenprächtige Bilder schuf. Auf achtunggebietender Höhe standen die Solisten. Die Titelrolle verkörperte Paul Niels darstellerisch gewandt. Wegen Indisposition konnte Erna Eregots-Busch ihre gut geschulte Stimme leider nicht zur vollen Geltung bringen. Alberta Carina sang die „Susanne" anmutig und musikalisch sicher. Mit schönem Stimmmaterial wartete Käte Jaenecke als Cherubim auf. Eine besonders gute Kraft besitzen wir in W. Zilken, der den Grafen gut charakterisierte. Durch Gesang und Spiel gefiel der neue Tenorbuffo J. Faber als Musikmeister Basilio. Auch die kleineren Stellen fanden die rechten Vertreter: Marzelline-Angesta Müller, Bartolo-Hagedorn, Bärbchen-Margarete Köllner, Antonio-G. Pagenstecher. Der Chor verdarb nichts, das Ballett gefiel sehr.

Nach längerer Pause hörten wir Maillarts komische Oper: „Das Glöckchen des Eremiten". Kein Wunder, dass unser Publikum an dem französischen Werk besonderen Gefallen fand: es ist eine anspruchslose, geschmeidige, melodische Musik, getragen von einem lebhaften Rhythmus. Als musikalischen Leiter dieses Werkes sehen wir zum ersten Male den einheimischen Kapellmeister Dr. Knappertsbusch, der früher in Köln und Bochum tätig war. Dr. K. besitzt trotz seiner Jugendlichkeit ein festes Mass Routine, und da er ein ausgesprochen musikalischer Mann ist, erblühte

unter seiner sicheren Hand französische Melodik und Rhythmik zu reinster Schönheit. Mit ausgiebig gepflegter Stimme sang Dr. Landeck den Sylvain, Käte Jaenicke lieh der Rose Friquet angemessene Töne der Wehmut und Ausgelassenheit. Mit kräftiger und wohllautender Stimme stellte J. Faber den Pächter Thibaut dar. Die schelmische Georgette und der Dragoneroffizier Velang waren bei A. Müller und W. Zilken gut aufgehoben.

Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen" hielt auch auf unserer Bühne Einzug, um bei breitem Publikum grossartig zu gefallen, alle echten, ästhetisch empfindenden Musikfreunde durch die Entsetzen erregende Bühnenhandlung und den fast nie verstummenden Orchesterlärm abzuschrecken. Schade um Zeit, Kraft und Geld, die hier zum Schaden der deutschen Kunst für eine schwülstige Produktion des Auslandes vergeudet werden. „Ehret eure deutschen Meister (Mozart, Beethoven, Weber, Nicolai, Lortzing, Wagner usw.) so bannt ihr gute Geister!"

H. Oehlerking

Konzerte

Berlin Einen interessanten Violin-Abend veranstaltete Robert Reitz mit Professor Petzet am Klavier. Nach einem Konzert von Giuseppe Tartini brachte er ein Konzert für Violine und zwei Klaviere (am zweiten Klavier Herr Alfred Ernst) zu Gehör, eine unbekannte ausserordentlich wirkungsvolle Komposition aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.*) Den Schluss bildete Karl Stamitz mit einem Gdur-Konzert. Alle drei Werke waren bearbeitet und mit Kadenzen versehen vom Konzertgeber, der sie stilvoll und tonlich prachtvoll zu Gehör brachte. Ein wenig nach moderner Technik schmeckten allerdings die Kadenzen.

Als Lieder- und Balladen-Sänger nimmt J. von Raatz-Brokmann mit Recht einen bevorzugten Platz ein, sein vorzüglich geschulter Stimmapparat ist das Werkzeug einer fein nuancierten Vortragskunst. Zum ersten Male sang er eine dreiteilige Ballade Rahab, die Jerichonitin, die ihm und dem Komponisten V. v. Woikowsky-Biedau lebhafte Zustimmung seitens des Publikums eintrug.

Die Loewensohn-Konzerte eröffneten ihren dritten Jahrgang am 18. Oktober im Theatersaal der Kgl. Hochschule. Ein Streichquartett op. 16 von Paul Scheinpflug, um dessen Wiedergabe sich Louis van Laar, Davit Hait, G. Kutschka und Loewensohn verdient machten, interessierte besonders in den Ecksätzen; im Mittelsatz, einer litauischen Barcarole, erschienen die modernen Harmoniefolgen sehr gesucht. Frieda Langendorff war mit ihren pompösen Stimmmitteln für den Liedgesang in so kleinem Raum nicht recht am Platze.

K. Schurzmann

Detmold Die musikalischen Verhältnisse der lippischen Residenz scheinen nun doch einen Aufschwung zu erfahren, nachdem die Leitung des führenden „Männerchores" in die Hände des Herrn Fabrikanten Wilhelm Pecher übergegangen ist. Durch sein leutseliges Wesen versteht er es, immer weitere Kreise herbeizuziehen und ihm ist es besonders zu danken, wenn die drei hier in Betracht kommenden Vereine nunmehr geschlossen der 100-Jahrfeier am Fuss des Nationalhermannsdenkmals im Teutoburger Walde gedenken. Die Vorfeier beging der Detmolder Männerchor mit einer wohlgelungenen Aufführung der Konzertkantate „Aus Deutschlands grosser Zeit", von Seyffardt für Männerchor bearbeitet. Unter den Solisten ragte Fischer-Sondershausen und Johanna Dietz-Frankfurt hervor, auch die Altistin Margarete Closs-Stuttgart vertrat ihre schöne und dankbare Partei ausgezeichnet.

Der Oratorienverein brachte uns unter Prof. Weweler den „Elias" in würdiger Weise; solistisch nennenswert sind hierbei Frau Möhl-Knabl und der Tenor Pauli-Köln tätig gewesen. In den Abonnementskonzerten hörte man ausser obengenanntem Werk: Aus Deutschlands grosser Zeit noch das Soldat-Röger-Quartett aus Wien und die Lautensängerin Gregory-Berlin. Schade, dass diese Konzerte aus finanziellen Gründen nicht mehr weitergeführt werden können. Der Bildungsverein brachte auch ein sehr schön verlaufenes Konzert, wobei der Baritonist Begemann-Berlin interessierte. Nun kommen neue Leistungen, an der Spitze marschiert der Männerchor, dessen Dirigent Clemens Grossjohann seine wertvolle Kraft entfaltet, die stattliche Sängerschar von Sieg zu Sieg zu führen. Als Solisten sind Prof. Mayer-Mahr und Frau Böhm van Endert-Berlin angekündigt, wogegen der Oratorienverein den „Saul" bringen wird.

David Eichhöfer

Elberfeld Im Konzertsaal ist nach der langen sommerlichen Stille wieder neues Leben eingezogen. Das Elberfelder Streichquartett eröffnete den Reigen durch einen Beethoven-Abend: Streichquartett Adur (op. 18,5), Sextett Esdur (op. 20). Beteiligt waren ausser den Herren des Quartetts — Julian Gumpert, H. Rudolph, K. Pasach, P. Moch — H. Eyler (Kontrabass), H. Knobloch (Klarinette), P. Hahn (Fagott), A. Steitz (Horn). Die exakten Vorträge dieser Künstler fanden den begeisterten Beifall einer zahlreichen Zuhörerschaft. Als tüchtiger Beethovenspieler bewährte sich Ernst Potthof, während J. Gumpert sein technisch sauberes und durchgeistigtes Spiel auf der Violine bewundern liess.

H. Oehlerking

Hamburg Die Konzertsaison ist Mitte Oktober im vollen Gange. Höchst erfreulich erscheint es, dass schon in den ersten Wochen (vor dem Beginn der Philharmonie) mehrere grössere Orchesteraufführungen, wenn auch vornehmlich auf der Grundlage oft gehörter Werke stehend, stattfanden. Hierfür gab unser, den grossen Konzerten dienendes Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde in seiner künstlerisch ausgereiften Fähigkeit den massgebenden Untergrund. Unter Prof. Rich. Barths einsichtsvoller Führung erschienen in den beiden sogenannten Volkskonzerten in künstlerischer Abrundung bekannte Orchesterwerke von Beethoven, Wagner und Brahms, unterbrochen durch Liedvorträge der begabten Olga Rode aus Osnabrück und Beethovens Cmoll-Konzert in vorzüglicher Weise vorgeführt von Hans Hermanns, dem Lehrer der Virtuosenklassen unseres Konservatoriums. Als eine treffliche Leistung auf dem Gebiete der Orchesterdirektion ist das Brahmskonzert unseres gleichfalls als Pianisten hochstehenden Wilhelm Ammermann zu bezeichnen. Der genannte Künstler, der in diesem Winter drei Orchesterkonzerte gibt, begann mit der rhythmisch festen, geistvollen Wiedergabe der Brahmsschen Fdur-Sinfonie und beschloss sein erstes Konzert mit der akademischen Festouvertüre. In der Mitte stand das Klavierkonzert Bdur, dessen pianistische Darbietung der Interpretin Frl. Welter Detmer wohlverdienten Beifall eintrug. Auch von auswärtigen Dirigenten begrüssten wir schon jetzt zwei in Weston Gales (Amerika) und Hans Pelz (Hagen i. Westf.). Das erste dieser beiden Konzerte brachte ausschliesslich Orchesterwerke von Dvorak, Humperdinck und Wagner, von denen besonders Dvoraks Fünfte und Humperdincks Vorspiel zu Hänsel und Gretel die ausgezeichneten Fähigkeiten des Dirigenten in das hellste Licht stellten. Es ist weniger die Genialität der Auffassung als die gewandte rhythmisch sichere Führung, die sofort für sich einnimmt. Pelz begann mit Beethovens Achter und schloss mit der Fünften von Dvorak. Manches Zeitmass bei Beethoven, insbesondere das des zweiten und dritten Satzes erschien zu lebhaft, auch blieben in bezug auf Detailarbeit noch Wünsche unerfüllt. Als Neuheit brachte der Dirigent die interessante Kreisler-Fantasie des tüchtigen Martin Friedland, die beifällig aufgenommen wurde. Zwischen Beethoven und Dvorak spielte Hans Hermanns das Beethovensche Gdur-Konzert mit eigenen, musikalisch vortrefflich abgefassten Kadenzen. Die einsichtsvolle Auffassung gipfelte in der Wiedergabe des Finales.

Die unter Alfred Sittard stehenden Konzerte in der St. Michaeliskirche begannen am 2. Oktober. Der Schwerpunkt der ersten Aufführung fiel auf die künstlerisch einwandfreien Orgelvorträge (Kompositionen von Bossi, Volbach, Karg-Elert und Bach). Vortrefflich waren auch Konzertmeister Bandlers Tartini- und Brahms-Vorträge. Der Sologesang, bestehend in Werken von Mendelssohn und Liszt, fand in dem strebsamen Johannes Köhler (Sohn von Köhler-Wümbach) eine beachtenswerte Mitwirkung. Leider besitzt die von Prof. Meschaert gezogene Baritonstimme nicht Volumen genug, um den weiten Raum der Kirche zu füllen.

Von den vielen, schon jetzt gegebenen Violin-, Klavier- und Liedkonzerten zu reden dürfte zu weit führen. Fritz

*) Vermutlich von Pisendel. (Die Schriftleitung.)

Kreisler und Sascha Culbertson ernteten wohlverdienten Erfolg; reichen Beifall wurde auch Hans Blume (Schüler Marteaus) zu Teil. Das Duospiel für zwei Klaviere von Bruno und Anna Hinze-Reinhold fand seine künstlerische Höhe in einer technisch vollendeten Abrundung. Drei Einführungskonzerte des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands, denen nur ein sehr spärlicher Besuch beschieden war, brachten manche vortreffliche Leistungen, namentlich die der Violinistin Juanita Norden (Dresden), des Pianisten Walter Jäger (Berlin) und des Kontrabassisten Luis Wiesel (Hamburg). Julia Culp gab ihr dieswinterlich erstes Konzert mit Werken von Schubert, Brahms und dem allzufrüh verstorbenen Erich Wolf, mustergültig begleitet von Coenraad V. Bos. Die auf der Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit stehenden Vorträge litten auch diesmal unter der zu oftmaligen Verwendung des Pianissimos. Interessant war die Matinee von Gertrude Gliemann, die mit einem inhaltreichen Vortrag der Künstlerin über Tonbildung eröffnet wurde. Unter den Mitwirkenden zeichnete sich besonders ihre Elevin, die Koloratursängerin Sophie Brekke (Bergen) aus in der gesanglich ausgereiften Wiedergabe der Arie aus Rossinis „Barbier". Das Gleiche ist auf die Altistin Anni Millitzer zu beziehen, die einige Lieder von Schubert und Brahms sang.

Prof. Emil Krause

Leipzig Wie sich Frederic Lamonds Spielweise in den letzten Jahren abgeklärt hat, darauf habe ich in diesen Blättern schon mehrfach hinweisen können. Der früher als ein eigenwilliger Beethovenspieler galt, ist seit dieser Zeit ein ganz in sich gefestigter und eherbietiger Diener des Meisters geworden. Von seiner Technik wollen wir hier nicht weiter reden: Sie ist gerade gross genug, um Beethoven ganz gerecht zu werden, und ist nicht so übermässig, dass sie ihn dazu verlockte, zum Schaden für die innerliche Wirkung damit zu glänzen. Ich konnte mir von seinem Programm, das hauptsächlich die Diabelli-Variationen, die Dmoll-Sonate aus op. 31, die Variationen über ein Thema aus den Ruinen von Athen und die Appasitionata umfasste, die grössere Hälfte anhören — eine Stunde der Weihe, wie sie einem im Konzertsaal nur selten geboten wird. Ob sich freilich die Diabellivariationen zum Konzertvortrag überhaupt eignen, steht auf einem andern Blatt, soll aber hier nicht näher erörtert werden.

Das Petersburger Streichquartett, das für diesen Winter drei Abende angekündigt hat, gehört zu den besten Vereinigungen seiner Art. Ein gutes rhythmisches Zusammenspiel und echt kammermusikalische gegenseitige Unterordnung zeichnen die Künstler ebenso sehr aus wie Weichheit des Klanges und warmer Pulsschlag der Empfindung. Dazu kommt ihre Neigung zu weichen romantischen Stimmungen, der gerade die Hauptwerke des Abends, das Adur-Quartett von Schumann und das Bdur-Quintett op. 5 von G. Sgambati auf halbem Wege entgegenkamen. Noch vermittelten sie in gleicher sorgfältiger Ausführung eine Art Streichersuite ihres Gründers, des Herzogs Georg Alexander zu Mecklenburg-Strelitz, ein „Miniaturen" betiteltes Werk, als dessen Paten hauptsächlich Schumann (im Adagio) und Mendelssohn (im Allegro) zu erkennen sind. Ein wenig tief schürfendes, aber gefälliges, liebenswürdiges und ehrliches Musizieren spricht daraus und unterhält den Hörer eine kurze Viertelstunde. Die hier bereits in guter Erinnerung stehende Sopranistin Tilly Cahnbley-Hinken war als indisponiert gemeldet. Darauf war es jedenfalls zurückzuführen, dass sie nicht allen Anforderungen gerecht und aus dem Gehalt besonders ihrer Gesänge von Mozart und Händel nicht genug schöpfen konnte. Technisch schien sie aber gerade hier am wenigsten gehemmt zu sein, wogegen sie gezwungen war, auf eins von den Eykenschen Liedern zu verzichten, obgleich sie ihnen in der Ausdeutung sehr gerecht wurde. Am Klavier war als Begleiter der Lieder und Dolmetsch des Klavierparts im Quintett der einheimische Fritz von Bose in seiner bekannten sorgfältigen und sachlichen Art tätig.

Dr. Max Unger

Robert Reitz, der uns als Künstler kein Fremder mehr ist, bot an seinem Violinabend im Kaufhause drei Konzerte der alten Meister Tartini, G. Pisendel und K. Stamitz. Obgleich die Werke teilweise recht schlicht aufgebaut sind, steckt in ihnen doch viel Phantasie und Schönheitssinn. Herr Reitz, der die Kompositionen sehr geschickt bearbeitet und mit Kadenzen versehen hat, stellte sich mit ihrem Vortrage von neuem das Zeugnis einer besonderen musikalischen Begabung aus, sie dich sowohl in technischer Hinsicht, wie nach seiten der künstlerischen Gestaltung und geistigen Darstellung zu erkennen gab. Die Klavierbegleitung zu den Werken wurde von Prof. Walter Petzet und Herrn Max Ludwig, der bei dem Konzert von Pisendel den zweiten Klavierpart übernommen hatte, vortrefflich ausgeführt.

Im Kaufhaussaale sang Rolf Rueff unter Mitwirkung des Bernhardtschen Solo-Quartetts Lieder zur Laute. Das Programm enthielt eine lange Reihe kleiner, anspruchsloser Weisen aus alter Zeit, die zum grossen Teil von dem Künstler für seine Vorträge bearbeitet sind. Da R. Rueff neben einer hübschen Baritonstimme auch besonderes Vortragstalent besitzt, und die Laute nicht übel spielt, fanden seine humorvollen Darbietungen bei der zahlreich erschienenen Zuhörerschaft vielen Beifall. Weniger erfreulich waren die Leistungen des Soloquartetts. Vor allem störte die mangelhafte Pflege der Stimmen, ferner die fehlerhafte Aussprache und der zu wenig ausgeglichene Zusammenklang. Ein tüchtiger Lehrer und Führer würde gewiss das stimmbegabte Quartett bald leistungsfähiger machen.

Ein Konzert, das die Sängerin Tony Jordan gab, vermittelte uns eine Anzahl schöner, leider wenig bekannter Lieder von Franz Schubert und Robert Schumann. Die Künstlerin besitzt einen recht angenehmen Alt. Dazu kommen eine geschickte Behandlung der Stimme, deutliche Aussprache und bemerkenswertes Vortragstalent. Störend wirkte zuweilen die etwas schwere Atmung und die, wenn auch nur leicht getrübte Intonation. Das Programm wies auch einige Lieder von Brahms auf, die inhaltlich zum Teil ebenso ernst wie die vorher gesungenen waren, dadurch erhielten die an sich recht lobenswerten Vorträge naturgemäss einen etwas monotonen Beigeschmack. Die mitwirkende Pianistin Liesel Türck, die für den plötzlich erkrankten Paul Schramm eingesprungen war, spielte Chopins Desdur-Berceuse sehr fein und graziös. Weniger gut gelang ihr die Rhapsodie Nr. 12 von Franz Liszt, bei deren feurigem Rhythmus und schwunghafter Bewegung vor allem die Technik versagte. Am Schluss sei noch bemerkt, dass Herr Max Wünsche die Lieder der Sängerin mit besonderer Feinheit begleitete.

Oscar Köhler

Noten am Rande

Saint-Saens über moderne Musik. Anlässlich eines in Cerena (Oberitalien) abgehaltenen Musikfestes, bei dem in Anwesenheit des greisen Komponisten Saint-Saëns dessen Oper „Samson und Dalila" aufgeführt wurde, war der Meister Gegenstand lebhafter Huldigungen. Dies gab ihm Veranlassung zu einigen scharfen Worten über die Verhimmlung seiner Person und seine Stellung zur modernen Musik. „Auf Schritt und Tritt las ich," so sagte er, „dass ich der grösste lebende Musiker sei, und ich gedachte der Anekdote von dem alten General, dem sein Kammerdiener beim Ankleiden sagte, er sei jung. „Von mir aus!" antwortete der General, „wenn es auch nicht wahr ist, freuen tut's einen doch." Ich sagte mir auch, dass das ein nützliches Gegengewicht abgibt gegen die, die mich in meinem Vaterlande als alten Einfaltspinsel behandeln. Widerspreche mir niemand, ich weiss es. Und warum? Weil ich mich nicht dazu hergebe, mit der Mode zu gehen und mit den Wölfen zu heulen. Nun aber ist nichts gefährlicher in meinem Alter als modern zu werden. Ich habe immer alle Tyrannei verabscheut. Ich habe die der unveränderlichen Form bekämpft, ebenso wie die, welche den Gesang über die Musik setzt. Heute ist die Theorie der Form abgelöst durch die der Unform. Auf die erarbeiteten Regeln, die eine lange Entwicklung während dreier Jahrhunderte gebracht hat, folgt nun die Verneinung aller Regeln. Die menschliche Stimme, das göttliche Instrument, das Wunder der Natur, ist etwas Gemeines, Verächtliches geworden. Die dissonierenden Akkorde, einst eine kostbare Würze, sind das tägliche Brot geworden, und statt mit Wein netzt man es mit Essig und Likören. Einige nehmen diese Kost und befinden sich wohl dabei, es gibt auch ein Publikum, das ihren Geschmack teilt: Wohl bekomm's! Sie haben ein Recht dazu, so wie ich das meine ... Ich werde die Kunst des Gesanges immer ehren, ohne mich

zu ihrem Sklaven zu machen, die Dissonanzen werde ich immer als mächtige Ausdrucksmittel ansehen, die ich nicht unnütz anwende. Meine Natur ist einmal so, und ich kann nicht anders."

Kreuz und Quer

Berlin. Boieldieus komische Oper „Les voitures versées" wird in einer Bearbeitung des Oberregisseurs Dröscher von der Berliner Hofoper am 5. November an dieser Bühne und in einer Bearbeitung des Breslauer Schriftstellers Dr. Erich Freund Anfang Dezember am Breslauer Stadttheater in Szene gehen.

— Kammersänger Felix Senius ist nach halbjähriger Krankheit im Alter von 48 Jahren gestorben. Er war einer der besten Konzertsänger der Gegenwart.

— Der Komponist und Musikschriftsteller Edgar Istel wurde als Nachfolger des verstorbenen Professor William Wolf zum Dozenten der Musikästhetik an der Berliner Humboldtakademie ernannt.

Bonn. In den Abonnements-Konzerten des städtischen Orchesters kommen in der Spielzeit 1913/14 unter Leitung des städtischen Kapellmeisters Heinrich Sauer erstmalig zur Aufführung: Bruckner: Sinfonie Nr. 5 Bdur, Humperdinck: Maurische Rhapsodie, Neitzel: Klavierkonzert, Scharrer: Sinfonie Dmoll „Per aspera ad astra", Sekles: Kleine Suite, dem Andenken E. Th. A. Hoffmanns gewidmet, Zilcher: Konzert für 2 Violinen, Sinigaglia: Piemonte Suite, da Venezia: Venezianische Suite, Schaub: Drei Intermezzi, Sherwood: Serenade Fdur. Wiederholt werden: Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 6 (Pathétique), Schubert: Sinfonie Nr. 4 Cmoll (tragische), Mahler: Sinfonie Nr. 4 Gdur, Bruckner: Sinfonie Nr. 7 Edur, Liszt: Faust-Sinfonie, Strauss: Heldenleben, Schillings: Hexenlied u. a.

Dessau. Sinfonia engiadina betitelt sich ein neues Werk für Orchester, zwei gemischte Chöre, zwei Knabenchöre, vier Soli und Orgel, das soeben F. Mikorey vollendet hat. Die Sinfonie ist ein Hymnus auf die Berge des Engadin und schildert Eindrücke, die der Mensch von der Hochgebirgsnatur empfängt. Dem Schlußsatz liegen die Verse „Und wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete" (Paulus Cor. 1, 13) zu Grunde.

Dresden. Am 31. Oktober findet an der Königlichen Hofoper die Uraufführung der Oper „Coeur-Ass" von Eduard Künneke statt. Der Klavierauszug des neuen Werkes ist im Drei-Masken-Verlag in München erschienen.

Düsseldorf. Seit dem 15. ds. erscheint eine neue Musikzeitung unter dem Namen „Musikalische Rundschau" (mit dem Sitz in Düsseldorf). Für die Schriftleitung zeichnet Dr. Guido Bagier. Das Blatt wird von der „Gesellschaft der Musikfreunde am Rhein und in Westfalen" wöchentlich herausgegeben und soll einen vornehmlich wissenschaftlichen und kritischen Charakter haben.

Gumbinnen. Die hiesige Sing-Akademie unter Leitung des Chordirektors Herrn Alfred Lange veranstaltet am Totensonntag ein Chorkonzert, in welchem Kuczinski „Aus der Bergpredigt" für Chor, Baritonsolo und Orchester; Brahms (Deutsches Requiem); 2 Frauenchöre a cappella „Es steht in Deutschland eine Lind" von Ernst Krause (Königsberg) und „Weihe der Nacht" (6stimmig) vom Dirigenten der S.-A. zum Vortrag kommen.

Hagen i. W. Der Wettstreit der beiden hier in wechselndem Turnus gastierenden Opernbühnen Barmen und Elberfeld lässt uns für den Winter viel Genüsse erhoffen, wenigstens war der Auftakt hierzu verheissungsvoll. Barmen präsentierte uns als erste Vorstellung „Tristan und Isolde" in hervorragender Aufmachung, deren Hauptverdienst wohl dem Kapellmeister Klemperer gebührt. Von den Solisten verdient die gesanglich und darstellerisch abgeklärte Isolde des Frl. Kahler besonders rühmend hervorgehoben zu werden. Elberfeld folgte mit einer gleichwertigen Aufführung von „Figaros Hochzeit". Auch hier war wieder der spiritus rector der Dirigent, und zwar der neue städtische Kapellmeister aus Elberfeld, Herr Knoch, der Mozart stilgerecht in abgetönter Form brachte. Die Darsteller schmiegten sich gut dem Dirigentenstabe an. Es seien aus dem Ensemble besonders hervorgehoben: die Gräfin der Frau Pester-Prosky (Köln), die Susanne des Frl. Carina und der Almaviva des Herrn Zilken, der über prächtige Stimmmittel und eine gute Schulung verfügt.

Köln. „Die toten Augen", Bühnendichtung in 2 Akten von Hanns Heinz Ewers und Marc Henry, Musik von Eugen d'Albert, wird ihre Uraufführung bei den Maifestspielen 1914 in Köln a. Rh. erleben.

— „Der Abenteurer", ein Spiel in vier Akten von Julius Bittner, erlebt am 30. Oktober am Kölner Stadttheater die Uraufführung.

Kopenhagen. Professor Straube, der Organist der Leipziger Thomaskirche, hat in Kopenhagen mit grossem Erfolge konzertiert. Leider stand ihm nur die nicht hinreichende Orgel der St. Andreaskirche zur Verfügung, und zu dem ersten Konzert war der Besuch nicht so gross, wie zu wünschen gewesen wäre. Nach den glänzenden Rezensionen der Tagespresse konnte Straube am nächsten Abend vor einer völlig besetzten Kirche spielen und die Bewunderung für seine Kunst — technisch wie geistig — war gross und allgemein. W. B.

Leipzig. Riemanns Musik-Lexikon wird Anfang 1914 in neuer Bearbeitung erscheinen.

— Der Erfolg des im Jahre 1911 hier veranstalteten letzten Bach-Festes hat die Stadt ermutigt, künftig alle grossen Bach-Feste bei sich abzuhalten, nachdem die massgebenden Körperschaften auf Antrag hin sich bereit erklärt haben, eine Überschreitung der Kosten bis zu 5000 M. übernehmen zu wollen. Leipzig wird erstmalig wieder 1914 und dann alle drei Jahre ein Bach-Fest veranstalten. Für 1914 sind die letzten drei Tage der Pfingstwoche in Aussicht genommen.

— Zur Anstellung an der Leipziger Oper sind in Aussicht genommen K. S. Kammersänger Prof. Rains als erster Bass, Julie Körner vom Prager Deutschen Landestheater für jugendlich-dramatische Rollen, Herr Lissmann aus Berlin für lyrische und Spieltenorrollen. Als Heldenbariton ist Kammersänger Hans Spiess vom Braunschweiger Hoftheater vom Sommer 1914 ab verpflichtet worden. Neu eingetreten ist mit Beginn dieser Spielzeit der bisherige Konzertsänger Possony, der sich bereits in Charakterbaritonrollen als wohl verwendbar erwies.

Lübeck. Der Verein der Musikfreunde gibt unter Leitung von Musikdirektor Wilhelm Furtwängler acht Sinfoniekonzerte: I. den 11. Oktober: Solisten: May und Beatrice Harrison (Violine und Cello); 1. L. v. Beethoven: Ouvertüre zu „Coriolan", 2. Joh. Brahms: Konzert für Violine und Celo mit Begleitung des Orchesters, 3. Rich. Strauss: Sinfonia domestica. II. den 8. November: Solistin: Hermine Bosetti (Sopran); 1. L. Cherubini: Ouvertüre zu „Anacreon", W. A. Mozart: Arie der Susanne aus „Figaros Hochzeit", 3. M. Reger: Ballett-Suite, 4. P. J. Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 4 F moll. III. den 6. Dezember: Solist: G. Gerardy (Cello); 1. C. Grammann: Aventiure Sinfonie für grosses Orchester op. 31, 2. C. St.-Saëns: Konzert für Cello mit Orchesterbegleitung, 3. H. Berlioz: Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini". IV. den 3. Januar: Solist: Jani Szanto (Violine); 1. J. S. Bach: Konzert E dur für Violine mit Orchesterbegleitung, 2. W. A. Mozart: Sinfonie Es dur, 3. L. v. Beethoven: Sinfonie C moll. V. den 31. Januar: Solist: Paul Tödten (Tenor); 1. R. Wagner: Eine Faust-Ouvertüre, 2. Johs. Brahms: „Parzenlied", 3. Fr. Liszt: Faust-Sinfonie. VI. den 28. Februar: Solistin: Ilona Durigo (Alt); 1. C. M. von Weber: Ouvertüre zu „Abu Hassan", 2. S. von Hausegger: „Wieland der Schmied", sinfonische Dichtung, 3. J. Haydn: Sinfonie D dur. VII. den 28. März: Solist: Felix Berber (Violine); 1. Frederick Delius: Lebenstanz, sinfonische Dichtung, 2. L. v. Beethoven: Konzert für Violine, 3. R. Schumann: Sinfonie B dur. VIII. den 25. April: Solist: Frederick Lamond (Klavier); 1. G. F. Händel: Concerto grosso Nr. 2 B dur, 2. J. Brahms: Konzert für Klavier mit Orchesterbegleitung, 3. L. v. Beethoven: Sinfonie A dur. Der Philharmonische Chor des Vereins der Musikfreunde führt auf: den 19. November: G. F. Händel: „Judas Makkabäus", Karfreitag, den 10. April in der Domkirche: J. S. Bach: „Matthäuspassion", den 31. Januar im 5. Sinfoniekonzert: Joh. Brahms: „Das Parzenlied".

München. In der Münchener Hofoper wird am 20. November „Sulamith", ein Opernakt in sechs Bildern von Paul v. Klenau zur Uraufführung kommen. Das Werk besteht aus einer Reihe in sich geschlossener Szenen, denen als Text Worte des Hohen Liedes zu Grunde liegen.

Moskau. Der russische Bassist Schaljapin ist an einer Ohrenentzündung schwer erkrankt, so dass eine Operation nötig wird.

Salzburg. Das Mozarteum in Salzburg wird anlässlich der Eröffnung des neuen Mozarthauses in der Zeit vom 12. bis 20. August 1914 ein Musikfest veranstalten. Drei Konzerte der Wiener Philharmoniker unter Leitung von Prof. Nikisch und Dr. Muck werden die Entwicklung der sinfonischen Musik auf österreichischem Boden von den Altklassikern bis Bruckner darstellen. Unter Lilli Lehmanns künstlerischer Führung wird „Don Giovanni" in italienischer Sprache mit Dr. Muck als Dirigenten an drei Abenden in Szene gehen. Bis jetzt haben Forsell (Don Giovanni), Mac Cormack (Ottavio), Segurola (Leporello) und Geraldine Farrar (Zerline) ihre Mitwirkung zugesagt. Die Wiener Hofoper wird sich mit einer zweimaligen Aufführung der „Entführung aus dem Serail" an dem Musikfeste beteiligen. Franz Schalk als Dirigent und unter anderen Frau Kurz-Halban, Frau Gutheil-Schoder und Herr Piccaver sind für diese Vorstellungen ausersehen. Ein Mozartkonzert unter Leitung des Mozarteum-Direktors Paul Graener und unter Beteiligung hervorragender Lehrkräfte des Mozarteums, der Herren Hausner (Klarinette) und Ledwinka (Klavier) wird selten gehörte Werke Mozarts enthalten. Das Quartett Busch vereinigt sich mit Alfred Grünfeld zu einem Kammermusik-Konzert. Im Naturtheater des Mirabellgartens sind Freilichtaufführungen geplant. Zu Anfang und zum Schluss des Musikfestes werden kirchliche Werke Mozarts zur Aufführung gelangen.

Stuttgart. Hier ist im Alter von 88 Jahren die einst vielgefeierte württembergische Kammersängerin Berta Leisinger, die Witwe des Oberstabsarztes Wuerst und die Mutter der ehemaligen Berliner Hofopernsängerin Elisabeth Leisinger, gestorben.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 25. Oktober 1913, Nachm. 1/2 2 Uhr:

Joh. Seb. Bach: „Fürchte dich nicht." H. v. Herzogenberg: Zwei geistliche Volkslieder.

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma N. Simrock, G. m. b. H. in Berlin bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

Das nächste Heft erscheint am 30. Okt.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 27. Okt. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 44

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 30. Okt. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Zweites Gewandhauskonzert

Mendelssohn: Hebriden-Ouvertüre; Erich J. Wolff: Lieder, gesungen von Frau Julia Culp; Fr. Delius: 2 Stücke für Orchester: a) Beim ersten Kuckucksruf im Frühling, b) Sommernacht am Flusse; Schubert: Lieder; Bruckner: zweite Sinfonie (Cmoll)

Das Hauptwerk, vor dem schon mehrere Leute (auch die Solistin) das Haus verliessen, war die Brucknersche Sinfonie: von seinen drei Cmoll-Sinfonien die zweite. Bruckner, der gänzlich Unpraktische. Schon als Cmoll-Sinfoniker — in drei Varianten. Allerdings: eine immer herrlicher als die andere. Der Reichtum an Erfindung ist auch in dieser zweiten staunenerregend. Es ist, als ob Schubert verzehnfacht wäre. Dabei sind Wagnersche Einflüsse gar nicht zu spüren. Vielmehr eigenes, reines Schwelgen im selbstherrlichen Besitz: eine grenzenlose Musizierfreudigkeit und trotz ihrer eine herrliche, unabhängige, trotzige Sprache, voll von echten Naturlauten. Das spezifisch Wienerische oder auch allgemein Österreichische scheint in dieser Sinfonie nicht nur in den Binnensätzen, in diesen sogar am wenigsten, vorzuherrschen. Auch mit norddeutschen Begriffen verträgt sich das: die Innigkeit des Gefühlausdrucks ist rein germanisch. Und bei Bruckner erklimmt sie eine Höhe. Aber nicht norddeutsch ist die Uferlosigkeit, das Vagieren, das man Bruckner vorwerfen mag und muss, auch in diesem Werke, das uns trotz allem anzieht. Das Wichtigste in der Kunst ist die Eigenart der Gestaltung, und hier steht Bruckner so hoch, dass der Begriff Sinfonie neuen Sinn erhalten kann: die dramatische Entwicklung weicht der rein musikalischen.

Prof. Nikisch ist ein Brucknerdirigent, der die Schwächen (in den Augen der Strenggläubigen) zu vertuschen und die Vorzüge in helles Licht zu rücken weiss. Unter seiner feinnervigen Hand erhält alles Leben.

Auch die Uraufführung der beiden kleinen Orchesterstücke von Frederick Delius begegnete lebhaftem Interesse. An Bedeutung stehen sie den grossen Chorwerken mit Orchester von Delius, die wir auf den Tonkünstlerfesten hörten, nach. Aber das liegt im Genre. Es sind sozusagen musikalische Pastellmalereien, deren verschwommene Lyrik beabsichtigt ist. Die Feinheit der Instrumentation und die Differenzierung der Chromatik interessiert den Musiker, und das Flimmernde der Stimmung empfindet jeder, wenn auch wenige damit etwas anzufangen wissen.
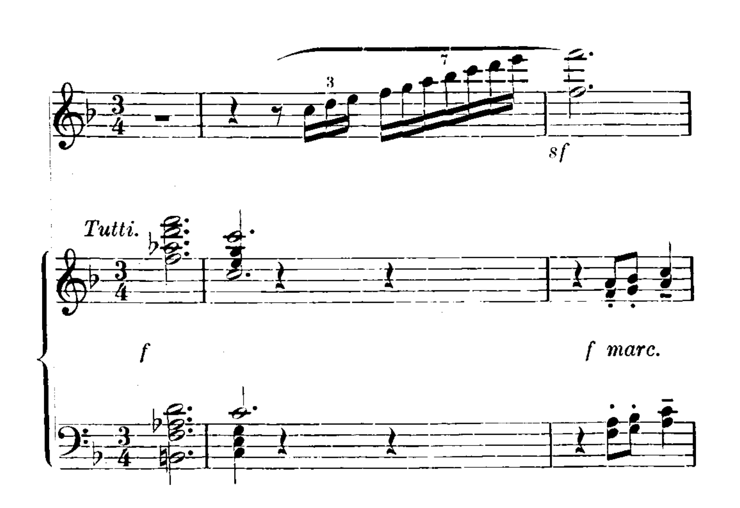
Der vortrefflichen Solistin des Abends, Frau Julia Culp, ist vor allem die Bekanntschaft mit den eigengearteten Liedern des allzu frühverstorbenen J. Erich Wolff zu danken. ♮
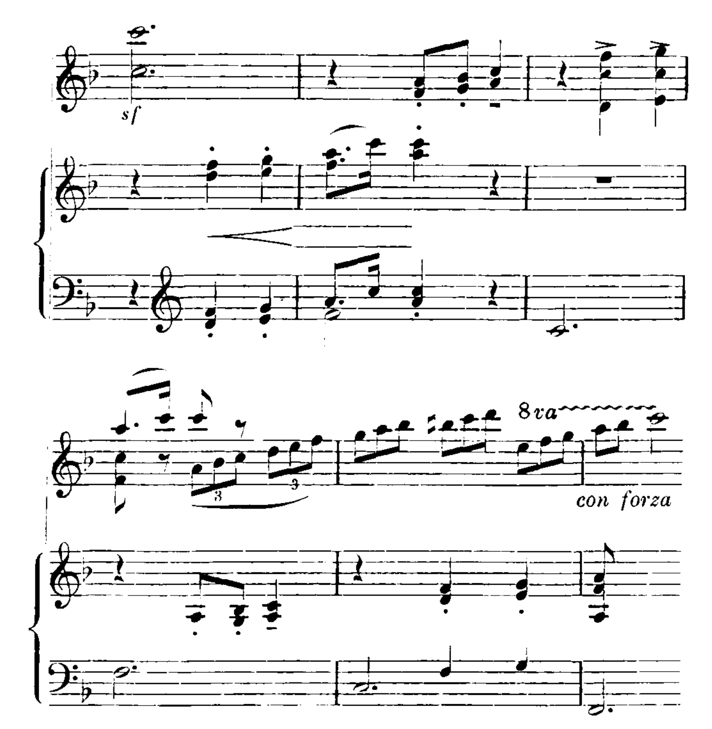
Gernsheims neues Violinkonzert

Analyse von **K. Schurzmann** (Berlin)
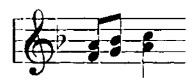
Wenn sich zwei Namen wie Friedrich Gernsheim und Henri Marteau verbinden, um ein neues Kunstwerk ins Leben treten zu lassen, so genügt allein diese Tatsache, um die musikalische Welt aufmerken zu lassen. Am 20. Oktober hob Marteau das jüngste Musenkind Gernsheims in Hamburg aus der Taufe: ein neues Violinkonzert Fdur op. 86 (Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann), dessen nächste Aufführungen noch für diese Saison durch Nikisch in Berlin und Winderstein in Leipzig festgelegt sind. Ohne einem Urteil vorgreifen zu wollen, dürfte es immerhin von Interesse sein, dieses neue Werk einer analytischen Betrachtung zu unterziehen, ist es ja doch selbst für den Musiker, wie viel mehr also für den Laien schwer, beim erstmaligen Hören einer Novität sie in ihrer Struktur sogleich zu erfassen.

Gernsheims Konzert ist in einem Satz, d. h. die dreiaktige Konzertform ist bei höchster Knappheit der Konzeption zu einem organisch Ganzen verbunden, ohne dass das formale Bild der einzelnen Sätze beschnitten erscheint. Zwei Einleitungsakkorde führen den Hörer sofort in medias res und das ist echt Gernsheim, er ist nicht der Mann der Vorrede, er erteilt dem Soloinstrument sogleich das Wort zum ersten Thema, welches zwischen ihm und dem Orchester verteilt im Tempo Allegro resoluto sich markig und temperamentvoll erhebt:
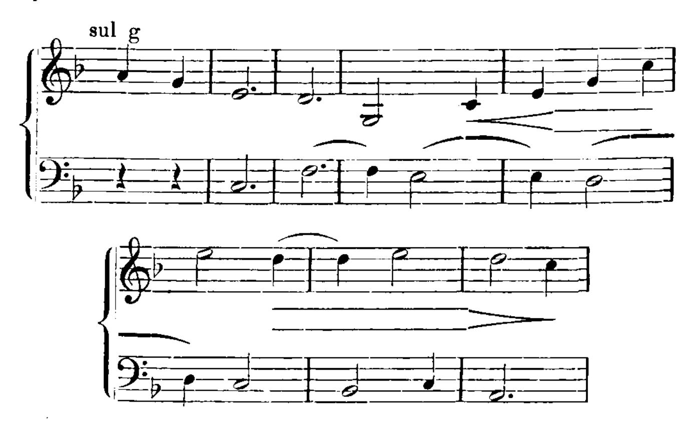




Nach diesem im Wettstreit mit dem Orchester erreichten con forza treten, von der Solovioline in auf- und abwärts strebenden Passagen umrankt, nacheinander Englisch Horn, Klarinette und Oboe motivisch-solistisch hervor. Das Orchester klingt auf dem tonischen Quartsextakkord aus, und das Soloinstrument ergeht sich in einer glanzvollen, durchaus thematisch sich entwickelnden Kadenz, deren Kernpunkt das Motiv bildet:
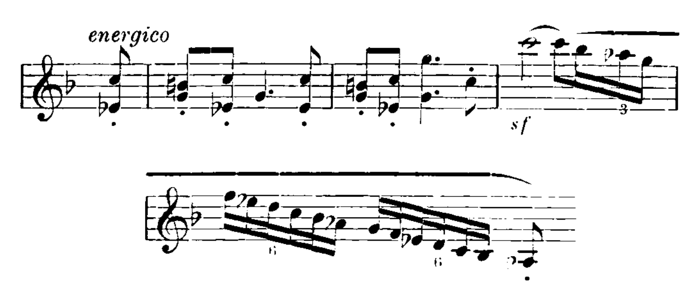


Bei ständig wachsender Bewegung entspriessen ihm immer reichere Melismen, Trillerketten und Passagen, die in einem dreigestrichenen b mit abschliessendem Fdur einem Tutti forte con fuoco den Weg freigeben, in dem sich der leidenschaftlich drängende Charakter des Ganzen nochmals zu dichten und zu befestigen scheint.

Nach und nach schwellen die Wogen der Begeisterung ab, und alles rüstet sich, dem zweiten Thema den Boden zu bereiten, nach der grandiosen Periode voller Bewegung und Temperament verkörpert es, kontrastierend, das lyrische Element:
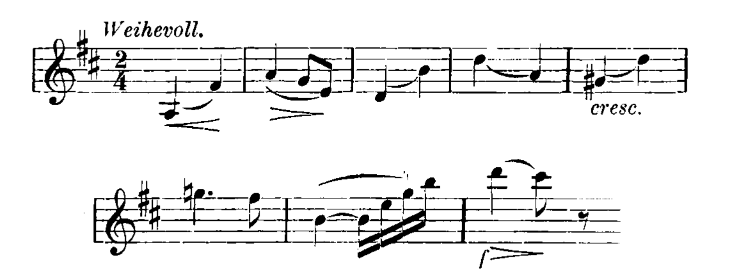


Doch die Kantilene soll nicht zur Alleinherrschaft gelangen, forte und risoluto tritt plötzlich das erste Thema dazwischen es leitet stark modulierend das Codamotiv und mit ihm den Abschluss der Exposition der Sonatenform ein:
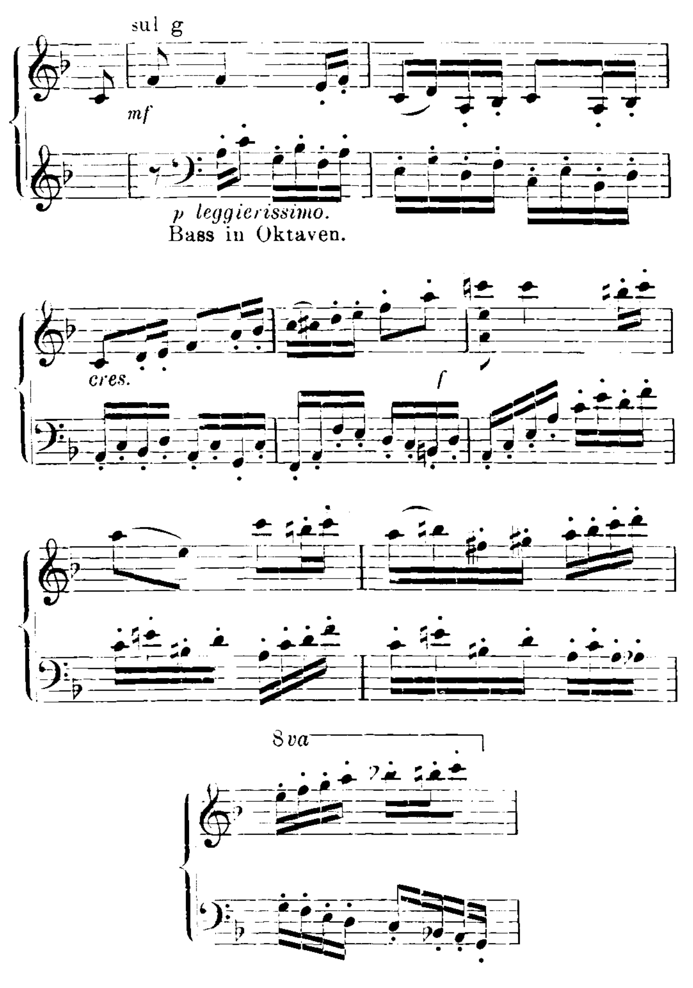


Zu der nun folgenden Durchführung werden beide Themen herangezogen, nach einem bis zum ff gesteigerten Tutti tritt das zweite Thema diesmal in Cdur auf, es bildet ein kurzes Intermezzo der Ruhe, nach welchem das volle Orchester die Auftaktsakkorde dazwischen wirft, denen eine glänzende Bearbeitung des Hauptgedankens folgt. Ein molto vivo führt in herrlicher Steigerung zum Gipfelpunkt.

In lapidarer Grösse tritt nun die Reprise ein, sie bringt nicht, wie in der Konzertform üblich und oft sehr ermüdend, den ganzen ersten Teil ungekürzt zurück, sondern schmucklos und in der Wirkung nur auf sich gestellt nur die beiden Themen, ein wenig variiert, die nun, da sie unmittelbar aneinander herantreten nochmals zu schönster Kontrastwirkung gelangen.

Das Codamotiv, als Begleitung beibehalten, bildet den Übergang zum zweiten Satz Andante cantabile, der sich als attacca-Satz dem ersten ohne Unterbrechung anschliesst. Er steht in der dem Violinisten besonders holden Ddur-Tonart $^2/_4$ Takt und baut sich in der doppelten Liedform auf. Nach einer 12taktigen Einleitung nimmt die Solovioline das Wort zu einem schlicht getragenen, cantabilen Hauptgedanken:



In den folgenden Überleitungssatz teilen sich Orchester und Violine, führt das erstere, so ordnet sich die Solostimme in motivisch gegliederten Passagen ein, nach einem ausdrucksvollen Tutti tritt der Seitensatz un poco più sostenuto ma con passione in Hmoll ein. Auf einem Akkompagnement in Sextolen hebt das Soloinstrument einen reich figurierten Gesang an, der im Tutti weiter gesponnen erscheint. Ein Adagiotakt bringt die Wiederkehr des Hauptgedankens reich geschmückt und auch in der Begleitung modifiziert, in wundervoller Symmetrie schliesst sich die Form zum organisch Ganzen. Ein dem Überleitungssatz entlehnter Schlussgedanke vermittelt zwischen dem zweiten und dritten Satz, der wiederum unmittelbar in einem Allegro giocoso $^2/_4$ Takt Fdur anschliesst. In wahrhaft dionysischer Heiterkeit tritt nach einem viertaktigen Tutti die Violine mit dem Rondo-Thema ein:



Nachdem es sich in der Tonica vom vollen Orchester mit konzertierender erster Flöte und ersten Orchestergeigen nachgeahmt, ausgebreitet hat, setzt ein starkes Modulieren als Vorbereitung zum Seitensatz ein. Dieser erteilt der Oboe das Wort, die auf einer Begleitung von Sextolen-Figuren in zweiten Violinen und Bratschen ein zum Hauptthema kontrastierendes Motiv piano molto espressivo vorträgt, um es alsdann der Violine prinzipale zu überlassen, die es ihrerseits an Celli und Bässe abgibt. Nach einer virtuosen Durchführung des Hauptgedankens tritt das Rondo-Thema zum zweiten Male ein, ihm schliesst sich das Seitenthema in liebenswürdiger Wechselwirkung zwischen Soloinstrument und Orchester an. Auf einem 7taktigen tremolierenden Orgelpunkt beginnt die Coda in sprühend-lebhaftem Passagenspiel der konzertierenden Violine, eine Stretta führt in gesteigerter Bewegung sich auslebend siegreich zum Ende.

Übersehen wir kurz, was der Komponist mit diesem Konzert Neues bringt, so fällt zunächst die Kadenz im ersten Satz auf, die entgegen aller Tradition, die sie gegen das Ende vor Eintritt der Coda verweist, gleich eingangs nach dem ersten Thema auftritt. Das bedeutet, dass die Aufnahmefähigkeit des Hörers noch ganz frisch und unverbraucht diesem virtuosen Höhepunkt des Konzerts gegenüber steht, statt dass die Kadenz, wie es bei vielen Konzerten der Fall ist, am Ende des ersten Satzes ermüdet. Allerdings stellt sie an so exponiertem Platze dem Komponisten eine besonders hohe Aufgabe. Wollte er diese nur als Ausdrucksmöglichkeit höchster technischer Fertigkeiten in einer Anhäufung von leerem Passagenwerk erblicken, so würde er das Interesse am thematischen Aufbau beim Hörer gleich zu Anfang lahm legen. Die künstlerische Bedeutung der Kadenz wird jedoch wesentlich vertieft, wenn sie wie im vorliegenden Werk als Steigerung und Fixierung des Hauptthemas aufgefasst wird. In der knappen Konzeption des Ganzen als Konzert in einem Satz liegt ferner begründet, was der Meister in der Reprise neues bietet. Die Reprise im traditionellen Sinne gehört neben der rein virtuosen Kadenz zu den retardierenden Momenten in der Konzertform. Diese ist im höchsten Grade reformbedürftig, denn sie schleppt einen ungeheuren Ballast von ermüdender Länge mit sich, die in einer Zeit, wo das Musikleben so reich und vielgestaltig, die Lebensbedingungen des einzelnen so viel bewegter sind, nicht mehr recht wirksam erscheint. Mit dem vorliegenden Konzert hat Gernsheim der Konzertform neue Wege gebrochen, er hat dasselbe den Ansprüchen der modernen Kunst näher gebracht.

Das neue Wiener Konzerthaus

Die ersten Festkonzerte

Kaum war bei uns die pompöse militärische Jahrhundertfeier der Leipziger Völkerschlacht unter persönlicher Beteiligung Kaiser Franz Josefs vorüber, als der greise Monarch eine andere künstlerisch-gesellschaftliche, nur Wien angehende Feier zu eröffnen hatte: die der Schlußsteinlegung des neuen „Wiener Konzerthauses“ am 19. Oktober Vormittag 11 Uhr. Eine weltgeschichtliche Erinnerungsstunde: genau 100 Jahre, seit durch die vorzeitige Sprengung der Elsterbrücke in Leipzig nach der Völkerschlacht Napoleons Ruin besiegelt war und der heldenmütige Fürst Poniatowski den Tod in den Wellen fand. Als ein wahres Fest des Friedens vollzog sich dagegen die Schlußsteinlegung des Konzerthauses, die in dem grössten (im Parterre allein 2030 Sitzplätze enthaltenden, mit den Logen und anderen Plätzen zusammen ungefähr 4000 Personen fassenden) der drei Säle des neuen Gebäudes stattfand. Unter den Klängen der Volkshymne, ausgeführt von der Singakademie des Konzertvereins und dem Männergesangverein Schubertbund, begleitet von Orchester und Orgel unter F. Löwes Leitung wurde der Kaiser empfangen, worauf die gesamte Versammlung ein brausendes Hoch ausbrachte. Dann folgte die festliche Ansprache des Konzerthauskomitee-Präsidenten Artaria an den Kaiser, der mit einigen herzlichen Dankesworten erwiderte und weiterhin mit den üblichen drei Hammerschlägen den eigentlichen Akt der Schlußsteinlegung vollzog. Allgemein bewundert wurde die stramme Haltung des heute 83 Jahre zählenden Monarchen und wahrhaft rührend erschien die Freundlichkeit mit der er beim Vorstellen verschiedener Funktionäre jedem etwas individuell Angenehmes zu sagen wusste. Mächtig durch die weiten Räume brauste nun — so recht der allgemeinen Stimmung Ausdruck gebend und zugleich die günstige Akustik offenbarend — Händels „Halleluja“ aus dem „Messias“, worauf das nochmals angestimmte „Gott erhalte“ dem Kaiser beim Verlassen des Saales huldigte.

Dann wurden den Festgästen noch die zwei anderen Säle, der mittlere (Fassungsraum von 893 Personen) und der kleine (ein intimer Musiksalon für Kammermusik und Solokonzerte) gezeigt, zu welcher Besichtigung übrigens die Wiener Presse schon 8 Tage zuvor eingeladen worden war.

Noch am Tage der Schlußsteinlegung — also Sonntag den 19. Oktober — fand abends $^1/_2$8 im grossen Saale das erste der vier bestimmten Festkonzerte statt.

Es eröffnete mit einem „Festliches Präludium“ betitelten neuen Orchesterstück von Richard Strauss, das durch die prägnante Thematik und glänzende Instrumentation seine Bezeichnung durchaus rechtfertigt, künstlerisch aber über den Rahmen einer gelungenen Gelegenheitskomposition nirgends hinausgeht. Ja man hat die Empfindung — wenigstens ging es dem Schreiber dieses so — als hätte es sich der berühmte Autor dabei etwas leicht gemacht, die Musik absichtlich möglichst einfach und populär gehalten, auf neue, originelle Einfälle von vornherein ver-

zichtet. Formell gibt sich das Präludium als ein rascher Marschsatz (4/4 Cdur), rhythmisch dem Finale von Brahms erster Sinfonie verwandt, umrahmt von einem „feurig bewegten“ Vor- und Nachspiel im 3/4 Takt und gleichfalls Cdur, aus welcher Tonart der fast durchaus streng leitereigene, wiederholt auf Orgelpunkten fussende Satz fast gar nicht herauskommt. An den unvermittelt reinen Dreiklängen der Einleitung — Cdur — Adur — Esdur (später bei der Reprise als dritter Akkord jener der Septime von Asdur) erkennt man wohl sofort den Autor, wie auch an verschiedenen seiner Lieblingswendungen (aus „Don Juan“, „Heldenleben“, „Domestica“ usw.), während anderswo Wagner mit der Orchestertechnik der „Meistersinger“ und „Götterdämmerung“ (Siegfrieds Rheinfahrt!), wie schon erwähnt Brahms, vielleicht auch Smetana („Ultava“) und Tschaikowski ein wenig in die munter fortfliessende Arbeit hineingespielt haben mögen.

Eigentümlich bescheiden nahm sich nach den schmetternden Schlussfanfaren des Straußschen Präludiums anfangs J. S. Bachs Orgelfantasie in Gmoll aus, um aber alsbald, meisterhaft von Prof. Dittrich gespielt, jedermann in den Bann dieser wunderbaren Musik zu ziehen. Und nun als eigentliches erhabenstes Festwerk des Abends Beethovens gigantische „Neunte“ mit dem hinreissenden Freudenhymnus des Finales, in Orchester und Chor unter der begeisternden Leitung Löwes prächtig herausgebracht, auch mit einem famosen, trefflichen Soloquartett (Damen Nordewier-Reddingius und Kraus-Osborne, Herren Leo Slezak, Felix Kraus) — da erst geriet man in die rechte, erhobene Fest- und Jubelstimmung, beim Verlassen des Saales sich wechselseitig zu dem Besitze dieser architektonisch und musikalisch allen Anforderungen entsprechenden glänzenden Raumes herzlich beglückwünschend.

Und auch der mittlere und kleine Saal bewährten sich in den zwei folgenden Festkonzerten (am 20. und 21. Oktober abends) in erfreulichster Weise. Am zweiten Festabend wurde Haydns Ddur-Sinfonie (Nr. 2 der Londoner) und die berühmte in Gmoll aus dem Jahre 1788 von Mozart (Köchel-Katalog Nr. 550) mit verkleinertem Orchester gespielt, wodurch die Wirkung eine mehr kammermusikalische, aber entzückend intime wurde und die vielen kontrapunktischen Feinheiten da wie dort mit schärfster Plastik wie selten hervortraten.

Aber auch für Mozarts so diskret orchestriertes Violinkonzert in Adur (solistisch mit liebenswürdigster bestrickender Wärme von dem jugendlichen temperamentvollen Konzertmeister Adolf Busch ausgeführt) passte Umfang und Akustik des mittleren Konzerthaussaales gar wohl. Dagegen schien Beethovens Gdur-Klavierkonzert (obwohl sonst eigentlich das zartsinnigste, lieblichste seiner diesbezüglichen Meisterschöpfungen, sich zum heroischen Esdur-Konzert gleichsam wie ein ideales Weib zum idealen Mann verhaltend) wenigstens im orchestralen Teile nach einem weiteren Aufführungsraum hinauszustreben. Und auch der für dieses Wunderwerk (wie für Beethoven überhaupt) prädestinierte Solist Eugen d'Albert schien dieses akustische Manko zu empfinden. So feurig und energisch er in die Tasten griff, die Wirkung war doch lange nicht die gleich faszinierende wie in einem Nikolai-Konzert der Philharmoniker am 31. März 1912, wo eben der grosse Musikvereinssaal sich für d'Alberts Meisterleistung und das begleitende Orchester im Gdur-Konzert als das rechte musikalische Forum erwiesen: wie mit der Löwenstimme eines gottbegnadeten Volksredners drang damals Beethoven-d'Alberts gewaltige Tonsprache in die atemlos lauschenden Massen. ...

Ein Liederabend des gefeierten Meistersängers Johannes Messchaert sollte am 21. Oktober den neuen intimen kleinen Saal des Konzerthauses einweihen und fürwahr die Wahl des vortragenden Künstlers sowohl (der trefflich disponiert war) als des zu interpretierenden Programms — leuchtende Perlen aus dem Liederschatze der drei Matadoren Schubert — Brahms — Hugo Wolf enthaltend, konnte für den genannten Zweck nicht besser sein. Feinfühlig schloss die Klavierbegleitung des Herrn Wolfgang Ruoff an. Am meisten schienen diesmal einige Gesänge Hugo Wolfs zu wirken: zwei humoristische und der selten gehörte, mystisch verträumte „Nachtzauber“. Das Publikum stand da wirklich wie unter einem Zauberbann, welchen dann ein schier endloser Applaus löste. Wenn der in der tiefsten Nacht des Wahnsinns dahin geschiedene unglücklich-geniale Tondichter diesen glänzenden „nachgeborenen“ Triumph seiner einst so viel umstrittenen kühnen Musik noch erlebt hätte!

Prof. Dr. Th. Helm



Glucks „Echo und Narciss“

Aufführung in Hamburg

Am 21. Oktober fand in der Neuen Oper zu Hamburg die Aufführung von Glucks letzter Oper: „Echo und Narciss“ durch die Elizabeth Duncan-Schule statt. Das hochbedeutende Werk, das 1779 seine Erstaufführung unter Gluck selbst in Paris erlebte, war für die Vorstellungen der Duncanschule von Elizabeth Duncan und Direktor Max Merz bearbeitet worden. Diese Bearbeitung liess deutlich erkennen, dass es dabei Miss Duncan und Herrn Merz weniger darauf ankam, die jetzige Generation mit Glucks Meisterwerk bekannt zu machen, als klassische Musik als Unterlage für die Leistungen der Duncan-Schule zu finden. Wäre es sonst möglich gewesen, eine der schönsten Nummern der Oper, die Arie des Amor: „Ich bin der Besieger“ zu streichen? Man fragt sich unwillkürlich, warum denn überhaupt die Bearbeitung einer Oper nötig war, wo man doch besser zu einem Ballett Glucks, deren es ja mehrere gibt, gegriffen hätte.

Ausdrücklich muss es ferner beanstandet werden, dass man dem Werke den Charakter als Oper genommen hatte, indem die Solosänger in Gesellschaftstoilette samt dem Chore mit im Orchester untergebracht waren, während auf der Bühne nur die Duncan-Schule die Musik Glucks mit ihrer Mimik begleitete. Weshalb dazu die Bühne stets in ein derartiges Halbdunkel gehüllt war, dass man nur mit Mühe die Vorgänge darauf erkennen konnte, und warum statt einer hübschen Dekoration die Szene auf drei Seiten grosse graugrüne Tuchvorhänge zeigte, ist und bleibt jedenfalls ein Geheimnis des Regisseurs. Das Publikum, das anfangs durch diese absonderliche Art, Gluck aufzuführen, etwas befremdet war, befreundete sich jedoch mit der Duncan-Merzschen Bearbeitung und kargte am Schluss nicht mit seinem Beifall.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass die Rolle des Amor von Maria Carloforti, die der Echo von Julia Heinrich und jene des Narciss von Karl Kügler gesungen wurden. Der Oper folgten noch Tänze zum Mädchenchor aus „König Stephan“ von Beethoven, sowie 3 Tänze und marche militaire von Franz Schubert.

—besk—

Rundschau

Oper

Dortmund In Hans Bollmann hat unser Stadttheater einen neuen Direktor erhalten, dessen Tätigkeit man mit Spannung entgegensieht. Bisher hat er sich darauf beschränkt, bekanntes zu bieten. Eine äusserst günstige Aufnahme fand der „Postillon“ mit unserm neuen Tenor Fr. Schwerdt in der Titelrolle, der über eine klangschöne und leicht ansprechende Höhe verfügt. In Lortzings „Waffenschmied“, der Cavalleria und dem Bajazzo lernten wir den zweiten Kapellmeister Siegfried Landecker als feinsinnigen, impulsiv empfindenden und temperamentvollen Musiker kennen, der die Zügel der Leitung fest und sicher in seiner Hand hält. Unter ihm sang auch der Chor, der bisher manchen Wunsch unerfüllt liess, mit erfreulicher Sicherheit und Frische des Ausdrucks. Zu Verdis 100. Geburtstage wurde „Der Troubadour“ gegeben; „Traviata“, welche für diesen Zweck neueinstudiert war, hatte man, da einige Vertreter der Hauptrollen erkrankt waren, noch in letzter Stunde vom Spielplan absetzen müssen. Von Meyerbeer kamen die Hugenotten und die Afrikanerin heraus, Wagner war bis heute nur mit einem Werke, dem „Tannhäuser“, vertreten.

Fr.

Dresden Eine ganz prachtvolle Verdi-Feier haben wir hinter uns: die Hofoper brachte den köstlichen „Falstaff", der fast zwei Jahrzehnte vorher mit Scheidemantel, Perron, Erl, der Teleky, Bossenberger und von Chavanne seine Dresdner Première gehabt hatte, in einer wohlvorbereiteten Neueinstudierung. Den fassrunden Sir sang und spielte Walter Soomer zum Entzücken; die Siems war als Anführerin der lustigen Windsorerinnen nicht nur schlanker wie je (eine erfreuliche Folge des vorteilhaften Kostüms), sondern auch sehr ausgelassen heiter; Dr. Staegemann hamletisierte zwar den Ford etwas stark, war aber voll Temperament und Wirkung in der Charakteristik, und die Tervani gab der Quickly einen herzhaften Schuss parodistischer Färbung. Auch Grete Merrems Ännchen fand mit ihrem schalkhaften Liebreiz viel Gefallen bei dem leider nicht ausverkauften Hause.

Das Dresdner Opernpublikum besteht aus merkwürdigen Leuten: es sieht sich jedes Jahr zehn bis zwölfmal „Mignon" an, ebenso oft auch „Hoffmanns Erzählungen", schwärmt für „Tosca", — und dieses einzigartige komische Meisterwerk Verdis lässt es bei der dritten Wiederholung schon arg im Stich. Die Dresdner Presse hat einstimmig den seltenen Reiz dieser Neueinstudierung hervorgehoben — es ist dem Publikum ganz gleich; wo sind, so fragen die Stammsitzler, die pikanten Spannungen und Nervenerregungen; wo ist da die gegebene Partie für Frau v. d. Osten, ohne die, wie es scheint, kaum ein Werk sich halten kann? Hoffen wir, dass die Intendanz es sich nicht verdriessen lässt, diesen „Falstaff" auch einige Male vor schwachbesetztem Hause zu geben; vielleicht glückt es auf solche Weise, das Werk doch noch durchzusetzen und bei der siebenten oder achten Wiederholung selbst dem früher abgeneigten Publikum den Mund wässerig zu machen nach diesem erfrischenden Musiklabsal.

„Ansonsten" (frei nach dem Rosenkavalier) „die gewöhnliche Bagage"; nur noch zu registrieren bleibt der Versuch des neuen jungen lyrischen Tenors Tauber, den Max zu singen. Es reichte noch nicht dazu; trotz mancher guter Ansätze ist, vorläufig wenigstens, von derlei problematischen Exerzitien des begabten Sängers abzusehen.

Dr. Georg Kaiser

Wien Am 14. Oktober hat die von Direktor Rainer-Simons mit rastloser Energie geleitete Wiener Volksoper ihren reichen Spielplan um Arthur Schnitzlers allbekanntes realistisches Schauspiel „Liebelei", als Oper vertont von Franz Neumann, vermehrt. Seltsam, dass das auf spezifisch wienerische Verhältnisse gemünzte Stück, nachdem es — eben als Oper — an nicht weniger denn 25 Bühnen seine dramatisch-musikalische Wirkungskraft erprobte, nun erst in die Stadt zurückkehrte, wo die Handlung spielt und wo es am 9. Oktober 1895 bei der Uraufführung im Hofburgtheater einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Dieser Erfolg ist der „Liebelei" auch in ihrer operistischen Metamorphose nach den vorliegenden Berichten aus Frankfurt a. M. (daselbst Uraufführung am 23. September 1910), Berlin, Krefeld, Köln usw. treu geblieben, sowie nun jetzt in Wien, wenn er sich auch nicht mehr so sensationell überraschend gestaltete, als er — da man die ergreifende Handlung noch nicht kannte — dem rezitierten Dramen vergönnt war. Es bleibe dahin gestellt, ob es überhaupt eine glückliche Idee gewesen, ein im alltäglichsten modernen Milieu spielendes Stück wie das Schnitzlersche, wo so viel auf den leicht fliessenden Dialog ankommt, aus dem sich viele Stellen schlechterdings nicht musikalisch wiedergeben lassen, so ohne weiteres als Operntext zu benützen, ohne dass er vorher dazu eigens bearbeitet wurde. Nun, der Komponist hat die schwierige Aufgabe, so weit sie sich überhaupt bewältigen lässt, als vortrefflicher, gründlich gebildeter Musiker und von seiner Stellung in Frankfurt a. M. usw. erfahrener Theaterkapellmeister mit Geist und Geschick gelöst, so dass man sich auch in der Oper „Liebelei" keinen Augenblick langweilt und besonders bei der szenisch und musikalisch vortrefflichen Aufführung in der Wiener Volksoper — mit Herrn B. Tittel als fein phrasierendem Orchesterleiter und den Damen Engel (Hustius), Roeder (Mizzi), den Herren Lussmann (Fritz), Brand (Theodor) in den Hauptrollen — den nach harmlosem Anfang sich gleichsam mit lauernder Spannung so unheimlich steigernden Vorgängen mit ungeschwächtem Interesse folgt bis ans erschütternde tragische Ende. Dies wenigstens der vom Schreiber dieser Zeilen gewonnene Eindruck, den nach dem lebhaften Beifall des Publikums dessen Mehrheit offenbar teilte. Am Abend der Première wurde der Komponist wiederholt gerufen. Bezüglich musikalischer Details darf ich wohl auf die unserer Zeitschrift aus Frankfurt (ausführlicher Bericht nach der Uraufführung) und Berlin zugekommenen Berichte verweisen, da ich in dieser Hinsicht kaum etwas Neues vorzubringen wüsste. Nur die Bemerkung möchte ich mir noch gestatten, dass dem Komponisten — als 1874 in Pierau geboren ein Österreicher — für die Behandlung der Singstimmen eine Art Parlando nach Art des Puccinischen (in der Bohème usw.) vorgeschwebt haben dürfte, in welchem auch die nötigen ariosen „Schlager" nicht fehlten, während ich das überaus sorgfältig instrumentierte Orchester einem kunstvollen Spitzenteppich vergleichen möchte, allerdings aus bekannten Typen gewebt, wobei neben den erprobten veristisch-italienischen Meistern namentlich auch Wagner zu erkennen ist; das herrliche „Licht"-Motiv aus „Tristan" dürfte so manchem Besucher der „Liebelei"-Première in der Volksoper noch lange nachgeklungen haben.

Prof. Dr. Th. Helm

Konzerte

Altenburg Die beiden Festaufführungen — am 10. Oktober: Missa solemnis von Beethoven, am 11. Oktober: Pandora von Arnold Mendelssohn — aus Anlass des 50jährigen Stiftungsfestes vom Altenburger Männergesangverein (Leitung: Musikdir. L. Landmann) verliefen glänzend. An beiden Abenden wirkten fünf auserlesene Solisten mit: Frau Rose Gaertner und die Herren Alfred Kase und Franz Frank aus Leipzig, Frl. Alice Aschaffenburg aus Frankfurt a. M. und Herr Franz Müller aus Darmstadt. Herrn Alfred Kase wurde wegen wiederholter höchst erfolgreicher Mitwirkung im A. M.-G.-V. die Ehrenmitgliedschaft des Vereins durch Überreichung einer künstlerisch ausgeführten Urkunde übertragen. Zu auswärtigen Ehrenmitgliedern des Vereins wurden ferner ernannt die Herren Professoren Friedrich Hegar, Arnold Mendelssohn und Hans Sitt als Komponisten und die Herren Oberlehrer Kupfer als Vorsitzender des Leipziger Lehrergesangvereins, Gymnasiallehrer Grünler als Vorsteher und Musikdirektor Köhler als Dirigent des Greizer „Orpheus". E. Rödger

Berlin Hertha Dehmlow sang am 20. Oktober Lieder von Robert Franz, Debussy und Brahms; ihre Kunst schwelgte in den satten Farben der Reife.

Der junge talentvolle Ernst von Lengyel gebietet mit Sicherheit einem bedeutenden technischen Können, künstlerisches Vertiefen ist als natürliche Folge seiner Begabung bei zunehmendem Alter zu erwarten. Es wäre schade, wenn ihn der Rausch des Virtuosentums in Bann schlüge. Vorläufig gab es in der Fmoll-Sonate von Brahms noch weite Strecken, die des geistigen Erfassens entbehrten, besser gelang Chopin und das Asdur-Impromptu von Schubert enthüllte in seiner schlichten Melodik die Seele des Werdenden.

Der einzige Kammermusikabend des Flonzaley-Quartetts der Herren Adolfo Betti, Alfred Pochon, Ugo Ara und Iwan d'Archambeau wies eine etwas merkwürdige Vortragsfolge auf: Adagio und Fuge Cmoll von Mozart und Haydns Lerchenquartett rahmten einen Arnold Schönberg op. 7 ein, aber es wurde ausgezeichnet musiziert, und das ist ja doch schliesslich für den künstlerischen Erfolg entscheidend. K. Schurzmann

Dresden Diejenigen, welche grosse Hoffnungen auf die Einführungskonzerte des Verbandes konzertierender Künstler Deutschlands gesetzt hatten, waren am Schluss der drei Veranstaltungen um eine Enttäuschung reicher. Irgend ein Moment, welches sie über den Durchschnitt der übrigen Konzerte hinaushob, war beim besten Willen nicht zu entdecken. Mir scheint, hier liegt noch ein Fehler im System. Und der geht auf eine falsche Meinung der Verbandsleitung zurück. Man will die schlechten Kräfte, die minderwertigen und unfähigen indirekt vom Konzertsaal ausschliessen, indem man die guten und leistungsfähigen diplomiert. An und für sich ein durchaus haltbarer

Gedanke. Aber seine Umsetzung in die Praxis wurde falsch angefasst. Man zog die Grenzen um den Begriff „gut" viel zu weit, indem man nicht den strengen Maßstab dessen anlegte, was im Konzertsaal „gut" genannt werden darf, sondern den, mit dem man etwa auf der Hochschulabteilung einer korrekt geleiteten Konservatoriums die Schülerleistungen am Schlusse misst. So erreichte man das Gegenteil von dem, was man wollte: man vermehrte die Zahl der Konzertveranstaltungen um drei weitere, ohne zur Hebung des Durchschnittsniveaus beizutragen. Nicht die wenigen wirklich unfähigen Solisten sind es, die unserm Konzertleben schaden. Diese konzertieren fünf oder sechsmal, und stellen ihre untauglichen Versuche dann von selbst ein, wenn sie auf ablehnende Kritiken stossen. Das, was unsern berufenen Künstlern schadet, soweit diese noch nicht von einem grossen Rufe getragen werden, ist die Menge des Leidlichen. Jeder, der im Konzertleben steht, weiss, dass es bei diesen Darbietungen des Durchschnittes immer irgend etwas gibt, was man als Kritiker in der wohlmeinenden Absicht, alle unnötige Härte zu vermeiden, anerkennt. Gewöhnlich ist es die solide Technik, oder ein redliches Bemühen, den inneren Sinn der Noten zu erfassen oder ähnliches. Und es müsste ganz sonderbar zugehen, wenn sich bei wiederholtem Konzertieren nicht eine Sammlung von Kritiken oder zum mindesten von Kritikauszügen zusammenbringen liesse, die eine lobende Tendenz erkennen lassen. Solange es nicht möglich ist, die Prüfungen so zu gestalten, dass nur diejenigen das Diplom erhalten, welche wirklich Persönliches zu sagen haben, solange werden die Versuche zur Hebung des Konzertwesens vergeblich bleiben, wenn sie in der angedeuteten Richtung unternommen werden. Nur der Kontrabaßspieler Louis Winsél und die Sängerin Willi Kewitsch vertrugen in ihren Leistungen einen strengen Maßstab. Ersterer vermochte schnell davon zu überzeugen, dass dem Riesenkörper seiner Bassgeige ein recht seelenvoller, im Sinne der Kunst auch solistisch verwendbarer Ton entlockt werden kann, wenn ein wirklicher Musiker über ihn kommt und die letztere, es handelt sich bei diesem „Willi" tatsächlich um eine Dame, ist als Sängerin künstlerisch bereits so reif, dass sie nicht bloss zu erfreuen, sondern auch innerlich anzuregen vermag. Sie weiss, was sie singt, fühlt sich in ihre Gesänge ein und pflegt offenbar auch über ihre Kunst soweit nachzudenken, dass sie sich in dem Grade des Ausdruckes nicht vergreift. So gewinnen ihre Vorträge bei allem Temperamente etwas ruhiges, abgeklärtes.

Bei Thea Neumann und Charles Robertson kommen diejenigen nicht voll auf ihre Rechnung, die im Konzert vorwiegend das ästhetische Vergnügen suchen, welches von hervorragend schönen Stimmen und einer bis ins aussergewöhnliche gesteigerten künstlerischen Fertigkeit auszugehen pflegt, denn ihre Stimmen gehören nicht zu denen, welche man schon um ihres Klanges willen lieb haben muss. Aber es wurde doch „musiziert", d. h. die beiden ungefähr im gleichen Sinne musikalisch empfindenden Menschen wussten ihren Liedern und Duetten eine weiche, milde Wärme als ihren persönlichen Anteil mitzugeben. Ähnlich stand es um Lotte Mittasch. Auch hier kommt alles aus einer ruhigen, empfindsamen Seele, die tiefere Leidenschaften kaum zu kennen scheint, so dass man sich von ihr in ähnlicher Weise angeregt fühlt, wie wenn man etwas einem Divertimento der Haydnzeit zuhört. Hanna Erhard wird in Zukunft den Schwerpunkt ihrer abschliessenden Studien nach der Seite des Sprachlichen hin verlegen müssen. Gegenwärtig ist es auch bei gespanntester Aufmerksamkeit noch nicht möglich, den Sinn der Gesänge zu erfassen, die einem nicht dem Texte nach Wort für Wort bekannt sind. —

Von den Pianisten, die bisher konzertierten, sind Raoul von Koczalski und Georg Zscherneck in Dresden genügsam bekannt. Zscherneck war diesmal ziemlich kühl in seinem Spiel, während Koczalski seinen Chopin immer noch so auslegt, wie wir das von ihm gewöhnt sind: weich, eher kräftige Gegensätze und mit allen Reizen seines singenden Anschlages. Ganz eigen war es um Guida Franken. Als sie vor Jahresfrist für ihren Lehrer Karl Friedberg einsprang, hatte sie aussergewöhnlich günstige Eindrücke hinterlassen. Diesmal wurde von der gesamten Kritik, ich selbst habe dem Konzerte nicht beigewohnt, ein unerklärbarer, rätselhafter Rückschritt konstatiert. Lotte Groll und Walter Ziegler pflegten mit gutem Gelingen das Spiel an zwei Klavieren, wobei sie sich insofern ergänzen, als Ziegler seiner ganzen Art nach das ruhige, beschauliche Element vertritt, während das Temperament seiner Partnerin nach dem brillanten, virtuosen hinneigt. Sie brachte zu dem Ernst, mit dem sich beide ihren Aufgaben widmeten, noch einen Schuss Keckheit und anregender Frische in das Spiel, durch den namentlich die Zeichnung von Arenskys Suite „Silhouetten" gewann. —

Endlich muss noch des rührigen Bertrand Roth erwähnt werden, dessen Musiksalon ein Sammelpunkt derer geworden ist, die das schlichte Musizieren im kleinen Kreis zu schätzen wissen. Er widmete, unterstützt von Marie Schlesinger, Sherwood und Johannes Smith, seine erste diesjährige Veranstaltung dem Andenken Felix Draesekes.

Artur Liebscher

Leipzig Sven Scholanders Programm und seine ganze Art vorzutragen verfolgen im Grunde den einen Zweck: zu unterhalten, zu amüsieren. Und man muss sagen, dass er sein Ziel erreicht. Seine Stärke ist die humoristische Charakterisation, und zwar erreicht er sie überwiegend mit Mitteln der Mimik und Gestik, weniger mit rein stimmlichen. So gelingen ihm auch die Lieder am besten, bei denen er am ausgiebigsten von dieser Gabe Gebrauch machen kann (Tod von Basel, Napoleon-Spottlied), wenig dagegen z. B. das Liliencronsche „Zwei Meilen im Trabe", dessen feine Stimmung ins Komische zu deuten aufdringlich und unpassend ist. — Lisa Scholanders Stimme ist durchaus sympathisch und zur Laute völlig ausreichend. Man hört ihr gern zu, da sie ausser der sicheren Kenntnis ihrer Grenzen auch eine treffende und feine Art der Darstellung hat, weshalb z. B. die mit ihrem Vater gemeinsam vorgetragenen Lieder „Les métamorphoses" und das „Mausfallensprüchlein" von Mörike zu einem restlos heiteren Genuss wurden. ♯

Im Musikabend von Anatol von Roessel und Josef Blümle konnte man die Bekanntschaft zweier hier länger nicht gehörter junger Künstler erneuern, die an der Leipziger musikalischen Hochschule ausgebildet worden sind. Der Sittschüler Blümle bewies mit seinem klargegliederten, dabei aber durchaus nicht trockenen, vielmehr recht blutwarmen Vortrag und mit ansehnlichen technischen Eigenschaften, dass er als Geraer Hofkonzertmeister seit seiner hiesigen Wirksamkeit am alten Theater und im Gewandhausquartett viel dazu gelernt hat. Über seinen uns als schön bekannten Geigenton an sich soll hier diesmal nichts gesagt werden, da die schlechte Akustik des Kammermusiksaals des Zentraltheaters ein vollgültiges Urteil nicht zustande kommen liess. Das Programm enthielt die A dur-Sonate op. 13 von G. Fauré, die Chaconne von Bach und die D moll-Sonate von Brahms. Ging der Geiger im ganzen tüchtig ins Zeug, so betonte der Klavierspieler hauptsächlich die lyrische Seite der Auslegung seiner Begleitungen und Solovorträge (Tschaikowsky, Variationen op. 19 und F moll-Fantasie von Chopin), worüber wir, da wir ihn als von ganz anderm Holz geschnitzt in der Erinnerung haben, eigentlich etwas überrascht waren. Einige technische Unzuverlässigkeiten wusste er geschickt zu verdecken und verstand es, den Hörer zu bestimmen, sich an die feine Art zu halten, wie er besonders bei Chopin das Improvisatorische mit träumerisch-müdem Einschlag gut traf.

Dr. Max Unger

Ilva Hedmondt, die einen Liederabend im Kaufhause gab, sang sich durch eine gewisse freudige Mitteilsamkeit ihres Wesens, rasch in die Gunst ihrer Zuhörer. Leider war ihr Programm nicht glücklich zusammengestellt, es enthielt zum grossen Teil moderne Lieder von Sibelius, Jos. Marx und Erich J. Wolff, von denen einige durch gesuchte, oft recht wehleidige Akkordfolgen unangenehm auffielen. Wohl kann man der jungen Künstlerin bestätigen, dass sie im Besitz einer klangvollen und umfangreichen Stimme ist, doch wird sie sich noch einem längeren Studium widmen müssen, um das notwendige Mass künstlerischer Reife zu erlangen. Vor allem müssten die hohen Töne von ihren harten Konturen befreit werden, auch wäre mehr Ebenmass in den Stimmregistern und schärfere Aussprache zu wünschen. Immerhin löste Frl. Hedmondt ihre Aufgabe im allgemeinen mit gutem Geschick: die Wiedergabe einzelner Lieder liess deutlich erkennen, dass man von ihr noch manches Schöne erwarten darf. Herr Aron am Klavier war der Sängerin ein ausgezeichneter Begleiter.

Das erste Philharmonische Konzert des Winderstein-Orchesters brachte Friedr. Gernheims sinfonische Dichtung „Zu einem Drama". Das etwas auf Wagner fussende Werk ist klar und übersichtlich geformt, prächtig instrumentiert und reich an harmonischen Schönheiten. Auch einen sich feines Empfinden und kraftvolles Pathos sehr glücklich, so dass die Tondichtung zweifellos eine wertvolle Arbeit darstellt. Die Königl. Kammersängerin Melanie Kurt von der Berliner Hofoper sang Lieder aus den Wesendonk-Gedichten und Isoldens Liebestod von Wagner. Die Künstlerin ist mit prachtvollen Mitteln ausgerüstet, ihre reinklingende, äusserst kräftige Stimme vermag jeden Raum zu füllen. Auch weiss sie intelligent zu gestalten und dramatisch zu beleben, das bewies besonders ihr Vortrag der Ozean-Arie aus „Oberon" von Weber. Bei all den Vorzügen machte man jedoch die Wahrnehmung, dass die Stimme in zarten Gesängen etwas versagt. Sehr erfreuliche Leistungen bot auch William Lindsay, der das Klavierkonzert in Adur von Liszt spielte. Wohl macht sich bei ihm zuweilen noch der Mangel an geistiger Durchdringung des Stoffes bemerkbar, aber sein feiner Anschlag, die Akkuratesse im Vortrage und die hochentwickelte Technik bewiesen, dass er bereits ein Pianist höherer Ordnung ist. Herr Prof. Winderstein brachte mit seinem Orchester sämtliche Werke in sehr feiner Ausarbeitung zu Gehör. Das Publikum spendete allen Mitwirkenden reichen Beifall. Oscar Köhler

Noten am Rande

Mehr Licht — auf der Bühne. Kammersänger Julius Lieban vom Deutschen Opernhaus in Charlottenburg (früher am Königlichen Opernhaus in Berlin) veröffentlicht einen Artikel über den heute mehr und mehr um sich greifenden Brauch, die Bühne aktelang völlig zu verdunkeln. Er schreibt im B. L.-A.: Haben Sie den ersten Akt Faust schon einmal in Ihrem Leben wirklich gesehen? Haben Sie den ersten Akt Siegfried, haben sie Nibelheim im Rheingold, haben Sie den letzten Akt von Figaros Hochzeit jemals gesehen? Haben Sie überhaupt schon eine klassische Vorstellung erlebt, in der nicht mindestens ein Akt in undurchdringliche Finsternis gehüllt war? Hand aufs Herz! Dergleichen ist Ihnen noch nicht begegnet oder doch nur selten, und der Klageruf „Mehr Licht!" oder besser „Mehr Beleuchtung"!, den ich seit meiner Zugehörigkeit zur Bühne — und das sind immerhin ein paar nette Jährchen — immer wieder erhebe, hat wohl seine Berechtigung. Ich selbst helfe mir da zuweilen durch einen gewagten Schritt, indem ich mich hinter dem Rücken des Regisseurs mit dem Herrn Beleuchtungsinspektor verständige, aber nicht immer hilft mir das. Und warum wird die Bühne in dieser Weise verdunkelt? Weil man der Illusionsfähigkeit des Publikums nicht traut und keine Rücksicht auf sie nimmt. Da fällt mir ein Ausspruch Richard Wagners ein, den der Meister gelegentlich der Nibelungenaufführungen im seligen Viktoriatheater getan hat. Wie gewöhnlich, war es auf der Bühne während der Probe, die Angelo Neumann leitete, fast immer zu dunkel. Auf Verlangen Wagners: „Mehr Licht!", meinte Neumann, dass sei gegen des Meisters ureigenste Vorschrift. Darauf Wagner: „In meinen Aufführungen kann ich nur ein Publikum gebrauchen, das e bisschen Illusion hat!" Während der Proben wurde dem Wunsche des Meisters entsprochen, aber bei den Aufführungen herrschte zumeist wieder undurchdringliche Finsternis. Es ist zum Teufel holen. Wie ich auch gegen diese althergebrachte Unsitte ankämpfte, einen richtigen Erfolg habe ich beim Regisseur damit nicht erzielt. Allerdings habe ich einmal gelegentlich einer Siegfried-Aufführung Nutzen von dieser Finsternis gehabt. Mein Backenbart, schlecht geklebt, lockerte sich und bammelte bei jedem Ton während meines Gesanges hin und her. Auch kamen mir beim Atmen einige Barthaare in den Mund, was nicht nur unappetitlich war, sondern mir auch unbändigen Hustenreiz verursachte. In meiner Verzweiflung riss ich den Bart vollends ab, schlich hinter den Herd und beschmierte mein Gesicht mit etwas angefeuchteter Kohle. Als ich nach der Vorstellung nach Hause kam, sagte mir mein Töchterchen, die in der Vorstellung gewesen war: „Papachen, Dein Bart war zu stark!" Eigentlich eine recht niederschmetternde Kritik für den Mime. Im Rheingold ist kaum der glänzende Tarnhelm zu sehen. Nun erst Figaros Hochzeit! Wenn die von Susanna dem Figaro verabreichte Ohrfeige nicht zu hören wäre, sehen könnte kein Mensch den Vorgang. Der Schlag wird nämlich hinter der Szene markiert, indem der Inspizient zwei flache Holzstücke gegeneinander schlägt. Mit der Arie von der Eselshaut hatte ich nur Erfolg, wenn ich mich, wie bereits gesagt, hinter den Beleuchtungsinspektor steckte. Meines Wissens gibt es nur eine Bühne, die mit dieser traditionellen Unsitte gebrochen hat, das Metropoltheater. Man braucht sich nur an den Auftritt Giampietros zu erinnern: „In der Nacht, in der Nacht". Da ist doch Dunkelheit vorgeschrieben, und dennoch sieht man die kleinste Veränderung im Mienenspiel dieses ausgezeichneten Künstlers. Mit einigen Ausnahmen (neben der genannten Bühne sei noch das Deutsche Opernhaus genannt) ist dieser Übelstand überall anzutreffen. Im Namen des gesamten Theaterpublikums möchte ich an sämtliche Theater die nicht so schwer zu erfüllende Bitte richten, der Illusionsfähigkeit des Publikums mehr Vertrauen entgegenzubringen als bisher. Bei dieser Gelegenheit sei noch eine zweite Bitte ausgesprochen: Möchten doch alle modernen Schauspieler die Worte der Dichter etwas lauter sprechen! Wurden sie doch geschrieben, um in das Ohr der Lauschenden zu dringen. Aber leider hört man manchmal noch weniger, als man sieht. ...

Kreuz und Quer

Berlin. Palma von Paszthory hat mit den Damen Helene Croner, Elfriede Hausmann-Schäffer und Marie Hahn ein Streichquartett gegründet, welches im Januar und März 1914 in Berlin zwei Kammermusikabende veranstalten wird.

— Bei Henrici wurde die hier besprochene Sammlung seltener Musiker-Autographen versteigert. Den höchsten Preis (3000 Mark) erzielte ein $8^1/_2$ Seiten umfassendes Musikmanuskript des neunjährigen Mozart; auch die Briefe Mozarts brachten hohe Preise. Ein Manuskript von Schubert „Deutsches Salve Regina" erzielte 1320 M., ein „Scherzo" von Mendelssohn 650 M., „Weimarer Volkslied" von Liszt 235 M. 810 M. erreichte eine Quittung Bachs über richtig erhaltene fünf Taler. Gute Preise ergaben auch die Beethoven-Autographen: ein Brief an den Frhrn. v. Türkheim brachte 1050 M., ein Schreiben an Ch. Neate in London 1000 M., ein Brief an seinen Rechtsanwalt Johann Konka in Prag 860 M. — Ferner ist in Berlin ein unveröffentlichtes Bruchstück aus einem Mozartschen Quartett versteigert worden. Die Handschrift Mozarts trägt die Bezeichnung: „Zu ei(nem) 4tett" und umfasst einzweidrittel eng und sehr deutlich beschriebene Seiten in Querfolio. Die Handschrift stellt den Schluss eines ausgeführten, nicht bloss skizzierten Streichquartettsatzes in Partitur in Cdur dar, der im ganzen 72 Takte lang und in der Hauptsache im Dreivierteltakt geschrieben ist. Die Handschrift trägt am Kopf in der Handschrift Nissens, des dänischen Staatsrats und Biographen Mozarts, der im Jahre 1809 Mozarts Witwe Constanze heiratete, die Bezeichnung: „Von Mozart und seiner Handschrift" und am Schlusse der ersten Seite die Bemerkung: „Die Ächtheit der Handschrift von W. A. Mozart bestätigt Julius André". Das Siegel Andrés ist beigefügt. Ausserdem war noch eine interessante, gleichfalls bisher unbekannte Handschrift Mozarts mit der Aufschrift: „Ländler für Josepha Gall" vorhanden.

Bremen. Im Stadttheater leitete Felix Weingartner mit grossem Erfolge die Erstaufführung seiner Oper „Genesius". Der Komponist wurde nach jedem Akt stürmisch gerufen.

Coburg. Auch in dieser Saison finden 3 Sinfoniekonzerte der Herzoglichen Hofkapelle unter Leitung von Hofkapellmeister Alfred Lorenz im Hoftheater statt. Die Programme lauten: I.: Beethoven: II. Sinfonie, Händel: Konzert für Streichorchester, Weber: Oberon-Ouvertüre, Brahms: II. Sinfonie. II.: Tschaikowsky; Pathétique Wagner: Parsifal-Vorspiel, Berlioz: Romischer Carneval; Gesang: Frau Cahnbley-Hinken. III.: Beethoven: I. und VI. Sinfonie; Gesang: Frau v. Kraus-Osborne.

— Der Oratorienverein in Coburg (Leitung Hofkapellmeister Alfred Lorenz) führt am Busstag unter Mitwirkung des Singvereins Sonneberg Bachs Matthäus-Passion

auf; Solisten: Max Büttner-Karlsruhe, Hans Wolff-Coburg, Frau Liba Baak-Berlin, Frau Paula Werner-Jensen-Berlin. — Im Coburger Hoftheater gelangte Waltershausens „Oberst Chabert" unter Lorenz' Leitung mit durchschlagendem Erfolg zur Erstaufführung.

Davos. Die Sinfonie-Konzerte des Davoser Sinfonie- und Kurorchesters (Leitung: Kapellmeister Franz Ingber) finden statt: I. Montag den 17. November: Schumann: Ddur-Sinfonie; Bruch: Violinkonzert Gmoll; Tschaikowsky: Schäferspiele aus „Pique Dame". II. Montag den 24. November: Brahms: IV. Sinfonie; Saint-Saëns: Konzert für Cello; Wetz: Kleist-Ouvertüre. III. Montag den 1. Dezember: Beethoven-Abend, Sinfonie Nr. VII; Violinkonzert; III. Leonoren-Ouvertüre. IV. Montag den 8. Dezember: Rüfer: Sinfonie Fdur; Mozart: Konzert für Flöte und Harfe; Smetana: Vysehrad. Sinf. Dichtung. V. Montag den 15. Dezember: Kammermusik. VI. Montag den 22. Dezember: Heinrich Zöllner-Abend, Sinfonie Dmoll (Nr. III); Stücke aus dem Musikdrama „Die versunkene Glocke"; Interludium aus der Oper „Mitternacht bei Sedan". VII. Montag den 5. Januar: Brahms-Abend, Tragische Ouvertüre; Violinkonzert; Serenade Ddur. VIII. Montag den 12. Januar: Mozart: Jupiter-Sinfonie, Mendelssohn: Klavierkonzert; Hartmann: Eine nordische Heerfahrt. IX. Montag den 19. Januar: Huber: Böcklin-Sinfonie; Wagner: Eine Faustouvertüre. X. Montag den 26. Januar: Schubert: Sinfonie Bdur; Lalo: Cello-Konzert; Liszt: Gaudeamus igitur. XI. Montag den 2. Februar: Kammermusik. XII. Montag den 9. Februar: Beethoven: VIII. Sinfonie Fdur; Strauss: Violinkonzert; Gernsheim: Zu einem Drama. XIII. Montag den 16. Februar: Manfred: Dramat. Gedicht von Byron, Musik von Robert Schumann. XIV. Montag den 23. Februar: Haydn: Sinfonie Gdur; Wagner: Waldweben aus Siegfried. XV. Montag den 2. März: Kalinikoff: Sinfonie Gmoll; Sibelius: Violinkonzert, Tschaikowsky: Francesca da Rimini. XVI. Montag den 9. März: Mozart: Jupiter-Sinfonie; Noren: Aria religiosa; Bruch: Kol Nidrey; Dubois: Frithjof-Ouvertüre. XVII. Montag den 16. März: Bach: Ddur-Suite; Rameau: Rigodon; Gluck: Ouvertüre zur Oper „Iphigenia in Aulis"; Dittersdorf: Sinfonie Cdur. XVIII. Montag den 23. März: Kammermusik. XIX. Montag den 30. März: Scharrer: Sinfonie Dmoll (Per aspera ad astra); Ambrosio: Violinkonzert; Reifner: Die Bremer Stadtmusikanten, Sinfonische Burleske. Ausserdem Chor-Aufführungen mit Orchester: I. Sonntag den 16. November: Schumann: „Der Rose Pilgerfahrt". II. Sonntag den 25. Januar: Schubert: „Halleluja"; Liszt: „Chor der Engel" (Frauenchor und Orchester); Grieg: „Vor der Klosterpforte", Sopran- und Altsoli, Frauenchor und Orchester; Instrumentalsolo: „Madrigale" für Frauenchor a cappella; Volkslieder für Frauenchor a cappella (gesetzt v. Othegraven); Weber: „Oberon"-Ouvertüre. III. Sonntag den 26. April: „Zlatarog" von Baumbach, für Chor, Soli und Orchester, Musik von Albert Thierfelder.

Detmold. Mit dem Neubau des Hoftheaters soll jetzt begonnen werden. Die Pläne stammen von den Architekten Bodo Ebhardt, Kuhlmann und Genzmer in Berlin. Das neue Hoftheater wird etwa 800 Sitzplätze erhalten.

Dresden. Im Musiksalon Bertrand Roth fand am 5. Oktober eine Gedächtnisfeier für Felix Draeseke statt; am 19. Oktober wurden Werke von Richard Wagner aufgeführt. Ausser Prof. Roth wirkten mit: Frl. Marie Schlesinger, Prof. Sherwood, Kammervirtuos Smith, Kammersänger Plaschke und Kammersängerin Plaschke-von der Osten.

Erfurt. Der Erfurter Männergesang-Verein (Dirigent: Josef Thienel) gibt diesen Winter folgende Konzerte: I. am 9. November, Mitwirkende: Fräulein Leonore Wallner, Leipzig, Sopran, Herr Gustav Fritzsche, Erfurt, Violine, Herr Kurt Köllmer (Vereinsmitglied), Bariton, Der Erfurter Männergesang-Verein; Reinhold Becker: Der Choral von Leuthen, J. L. Nicodé: a cappella-Chor aus der Sinfonie-Ode Das Meer, Hans Huber: Verblüht, Männerchor mit Sopransolo, neu für Erfurt, Heinrich Zöllner: Der Heini von Steyer, Männerchor mit Sopran-, Bass- und Violonsolo, neu für Erfurt, C. M. v. Weber: Schlummerlied, Männerchor, neu, F. W. Berner: Studentengruss, Männerchor, Hugo Hartung: Lieder und Wein, Männerchor, Neu für Erfurt, Schumann: Abendlied für Violine, Zarzycky: Mazurka für Violine. II. am 30. November: Geistliches Konzert, Mitwirkende: Herr Kammersänger Professor Albert Fischer, Sondershausen, Bariton, Herr Josef Thienel, Orgel; Bach: Toccata in Dmoll für Orgel, Palestrina: O bone Jesu, Männerchor, Grell: Motette, achtstimmiger Männerchor, Heinrich Zöllner: Sanctus, achtstimmiger Männerchor, neu für Erfurt. Brahms und Dvorák: Lieder für Bariton, Guilmant: I. Satz aus der Dmoll-Sonate. III. am 1. März, Mitwirkende: Fräulein Magdalene Seebe, Königl. Kammersängerin, Dresden, Sopran, Herr Adolf Müller, Frankfurt a. M., Bariton (Solist beim II., III. und IV. Kaiserpreis-Wettsingen), das Stadttheater-Orchester, der Erfurter Männergesang-Verein; Heinrich Zöllner: Sanctus, achtstimmiger Männerchor, Heinrich Zöllner: Bonifacius für Sopran- und Baritonsolo, Männer-Doppelchor und grosses Orchester, neu für Erfurt, Lieder von Fräulein Seebe mit Orchester, u. a. Schlummerlied von Eugen d'Albert, Oscar Fried: Erntelied, Männerchor mit Orchester. IV. am 7. Mai, Mitwirkende: Frau Anna Erler-Schnaudt, Kammersängerin, München, Alt, der Erfurter Männergesang-Verein; Schubert: Aufenthalt; Die Liebe hat gelogen; Die Allmacht, Lieder für Alt, Brahms: Von ewiger Liebe; Sapphische Ode, Lieder für Alt, Hugo Wolf: Er ists; Storchenbotschaft, Lieder für Alt, Schubert: Das Dörfchen, Männerchor, neu, Stehle: Vineta, Männerchor, neu, Fritz Hoffmann: Die Campbells, Männerchor, neu für Erfurt, Orlando di Lasso: Landsknechtsständchen, Volksweise bearb. von Wolfrum: Horch was kommt von draussen rein, Männerchor, Lewin: Die Weihe der Nacht, Männerchor. V. am 18. Juni: Gartenkonzert, Männerchöre: Hermann Hutter: Die Ablösung, Karl Zuschneid: Schwanenlied, R. Heuberger: Der Tyroler Nachtwache, Paul Gebauer: 's ist Rosenzeit, neu für Erfurt, C. F. Zelter: Meister und Gesell, neu, Franz Curti: Hoch empor, Josef Brambach: Sonnenaufgang und verschiedene Volkslieder.

Graz. Bei einem Konzerte des Wiener Tonkünstler Orchesters in Graz kamen die beiden letzten Sätze von Camillo Horns Sinfonie in Emoll unter Oskar Nedbals verständnisinniger Leitung zur Aufführung und errangen einen ungewöhnlich starken Erfolg. Das Adagio machte mit seinem Empfindungsgehalte tiefen Eindruck und das Finale mit seinem echt deutschen Festtags- und Lenzesjubel riss zu Begeisterung hin. Der anwesende Wiener Tonmeister wurde lebhaft gefeiert. J. Sch.

Hamburg. Die Neue Oper führte zur Jahrhundertfeier der Befreiungskriege die Oper „Germania" von Franchetti auf. Das von Illica verfasste Textbuch handelt von der deutschen Freiheitsbewegung. Körner, Palm, der Tugendbund usw. spielen darin eine Rolle. Die Musik ist stark theatralisch und enthält zahlreiche deutsche Studentenlieder. — Im 1. Konzert der Philharmonischen Gesellschaft fand die Uraufführung des neuen Violinkonzertes (Fdur) von Friedrich Gernsheim statt. Das Werk, das von Prof. Henri Marteau meisterhaft interpretiert wurde, fand eine glänzende Aufnahme. Dem anwesenden Komponisten und Prof. Marteau wurden lebhafte Hervorrufe zuteil.

Harlem. Leander Schlegel, der bekannte holländische Komponist, ist in Overveen bei Harlem in Holland im Alter von 69 Jahren gestorben. Er hat sich besonders als Komponist auf dem Gebiete der Kammermusik einen geachteten Namen erworben. Ausserdem hat er ein Violinkonzert und eine Sinfonie geschrieben.

Heilbronn. Die Konzert-Gesellschaft Heilbronn veranstaltet in diesem Winter: I. Konzert den 1. November Bach-Beethoven-Abend, Solistin: Frau Anna Kämpfert Kgl. württ. Kammersängerin aus Frankfurt a. M. (Sopran), musikalische Leitung: August Richard, Hermann Eschrich; 1. J. S. Bach: Suite Hmoll, 2. J. S. Bach: Solokantate „Mein Herze schwimmt in Blut", 3. L. van Beethoven: Konzertarie „Ah perfido", 4. L. van Beethoven: VI. Sinfonie (pastorale). II. Konzert den 2. Dezember: Kammermusiabend des Böhmischen Streichquartetts. III. Konzert den 13. Januar: Moderner Abend; musikalische Leitung: Hermann Eschrich; 1. M. Reger: Romantische Suite, 2. E. v. Resnicek: Walzer-Zwischenspiel aus der Oper „Donna Diana", 3. H. Wolf: Penthesilea, sinfonische Dichtung. IV. Konzert den 10. Februar: Klassischer Abend, Solist: Professor Karl Friedberg aus Köln (Klavier), musikalische Leitung: August Richard; 1. J. S. Bach: V. Brandenburgisches Konzert für

Klavier, Violine und Flöte mit Orchester, 2. W. A. Mozart: Konzert für Flöte und Harfe mit Orchester, 3. L. van Beethoven: Klavierkonzert Dmoll, 4. J. Haydn: Sinfonie. V. Konzert den 3. März: Brahms-Abend, Solist: Ferdinand Haussmann aus Frankfurt (Violine), musikalische Leitung: Hermann Eschrich; 1. Sinfonie Nr. 2, Violinkonzert, 3. Akademische Festouvertüre. VI. Konzert den 31. März: Moderner Abend, Solist: Franz Steiner, Kammersänger aus Wien (Bariton), musikalische Leitung: August Richard; 1. L. Thuille: Romantische Ouvertüre, 2. G. Mahler: „Lieder eines fahrenden Gesellen" mit Orchester, 3. Fr. Klose: Elfenreigen, 4. R. Strauss: Gesänge mit Orchester, 5. M. Schillings: Vorspiel zum III. Akt der Oper „Der Pfeifertag".

Kiel. Dem bekannten Pianisten John Petrie Dunn, dessen Vertrag mit dem Konservatorium der Musik in Kiel bis zum Jahre 1919 verlängert wurde, sind gleichzeitig die Funktionen eines stellvertretenden Studiendirektors für dieses Institut übertragen worden.

Leipzig. Im Alter von 72 Jahren starb hier der Mitinhaber des Musikverlages Paul Pabst. Er hatte das damals unter dem Namen Bomnitz geführte Geschäft im Jahre 1871 von seinem Schwager Fritzsch übernommen. Vor einigen Jahren hatte Paul Pabst den Musikverlag an seinen Neffen Willibald Fritzsch abgetreten. Bei Pabst erschienen u. a. Hegarsche Männerchöre, sowie Ignaz Heims neue Volksgesänge.

Bad Neuenahr. In den sieben diesjährigen Sommersinfoniekonzerten des auf 50 Mann verstärkten Kurorchesters unter Leitung des Musikdirektors Eduard Lertz gelangten folgende Orchesterwerke zur Aufführung: 3., 5. und 6. Sinfonie von Beethoven, unvollendete Sinfonie von Schubert, 6. Sinfonie (Pathétique) von Tschaikowsky, Sinfonie „Ländliche Hochzeit" von Goldmark, 1. Sinfonie von Brahms, Leonoren-Ouvertüre Nr. 1, 2 und 3 von Beethoven, die Ouvertüren von „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari, „1812" von Tschaikowsky, „Carneval" von Dvorák, Akademische Fest-Ouvertüre von Brahms, ferner Richard Strauss' „Tod und Verklärung", Tschaikowskys „Caprice Italien", Wagners Siegfried-Idyll u. a. Als Gesangssolisten waren verpflichtet: Frl. Vidron, Frau Frida Felser, Frl. Dennery, Herr Tillmann-Lissewsky, Herr Julius vom Scheidt (sämtlich vom Opernhause in Köln), Frl. Sophie Kohl-Mainz und Frau Braunschweiger-Schneider, Frl. Weissleder-Berlin. Die Leistungen des Herrn Musikdirektors Lertz und der tüchtigen mitwirkenden Kräfte standen auf hoher künstlerischer Stufe, so dass die ganze Konzertzeit als wohlgelungen und genussreich bezeichnet werden muss.

Paris. Der bekannte französische Komponist und frühere Direktor des Pariser Konservatoriums Theodore Dubois sollte nach Zeitungmeldungen einem Automobilunfall zum Opfer gefallen sein. Dubois (seit 1894 Mitglied der Akademie. 1896 bis 1905 war er als Nachfolger von Ambroise Thomas Direktor des Konservatoriums. Er hat Oratorien, Opern, Ballette und sinfonische Werke komponiert, deren einige auch in Deutschland bekannt geworden sind) hat erfreulicherweise selbst die Nachricht dementieren können.

Prag. Die Böhmische Philharmonie wird in ihren 20 Konzerten folgende Neuheiten aufführen: die Suite „Mozartiana" von Tschaikowsky, die sinfonischen Variationen für Klavier und Orchester von César Franck, die „Ouvertüre solenelle" von Glazounow, die sinfonische Dichtung „Das Kind des Spielmanns" von Janácek, die Sinfonie in Cmoll von Jeremiás, das Violinkonzert in Ddur von Lhotka, das Märchen „Kikimora" von Liadow, die Suite in Cmoll von Otokar Ostrcil, die „Rhapsodie espagnole" von Ravel, das Violinkonzert in Ddur von Hans Trnecek und die Sinfonia sacra für Orchester und Orgel von Widor. Ausserdem ist noch eine grosse Reihe von bereits bekannten Kompositionen in Aussicht genommen; davon seien u. a. erwähnt: die 9. Sinfonie von Beethoven, sämtliche Sinfonien von Dvorák, der Zyklus „Mein Vaterland" von Smetana, die 2. Sinfonie von Gustav Mahler, das Chorwerk „Der Sturm" von Vitezslav Novák usw. Die Konzerte, die heuer wieder im Smetana-Saal des Prager Gemeindehauses abgehalten werden, leitet Dr. V. Zemanek.

— Die Konzertdirektion der Firma Mojmir Urbánek (Konzertsaal Mozarteum) hat in dieser Saison eine Reihe von Konzerten angekündigt, von denen hier folgende besonders genannt werden sollen: die vier Abonnementskonzerte des Quartett Sevcík-Lhotsky, ein Liederabend der Frau Valborg Svärdström, ein Konzert des Violinvirtuosen Jaroslav Kocian, Klavierabend Josef Lhevinne, ein Konzert des Kammervirtuosen Franz Ondrícek, 3 Abende: Violinsonaten von Beethoven (B. Lhotsky und Dr. V. Stepán), ein Festkonzert zum 90. Geburtstag Fr. Smetanas und viele andere Solistenabende.

— Die Orchestervereinigung (Dirigent Prof. Otokar Ostrcil) bringt in der Saison 1913—14 eine Wiederholung der sämtlichen sinfonischen Dichtungen von Zdenko Fibich zu Gehör; ferner sind für die nächsten zwei Konzerte der „O. V." die erste Sinfonie von Josef B. Foerster, die Ouvertüre „Oldrich und Bozena" von Zdenko Fibich, ein Liederzyklus von Otokar Zich (neu) und die Sinfonien „Phantastique" und „Lelio" von Berlioz geplant.

Wiesbaden. Zur Jahrhundertfeier wurde im Hoftheater H. v. Kleists Drama „Die Hermannschlacht" mit der zur Handlung gehörigen Musik (Ouvertüre, Bardengesang, Römerzug usw.) von Otto Dorn in glänzender Neueinstudierung aufgeführt.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Carisch & Jänichen, Mailand:

Zoboli, A., Menuet des lutins (Menuet der Kobolde) pour Piano M. 1 30.

— **Primavera.** Gavotta per Pianoforte M. 1.30.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart:

Stieglitz, Olga, Einführung in die Musik. M. 3.50.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Donnerstag, den 30. Oktober, Nachm. 1/2 2 Uhr:

M. Reger: Einleitung, Passacaglia und Fuge (Emoll) op. 127. J. Fr. Doles: „Ein feste Burg ist unser Gott." Zwinglis Reformationslied.

Das Orgelvorspiel beginnt 1/4 2 Uhr.

Sonnabend, den 1. November 1913, Nachm. 1/2 2 Uhr:

J. S. Bach: Präludium und Fuge (Emoll). L. Senfl: „Ewiger Gott, aus des Gebot." „Da Jakob nu' das Kind ansah." G. Schreck: „Erleuchte meine Augen."

Das nächste Heft erscheint am 6. Nov.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 3. Nov. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 45

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 6. Nov. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Drittes Gewandhauskonzert

Johannes Brahms: Klavierkonzert B dur, vorgetragen von Herrn Karl Friedberg; Sinfonie C moll

Eine ganze Reihe von Brahms-Konzerten wird vom Gewandhaus angekündigt. Zur Propaganda sind sie nicht mehr nötig. Denn Brahms ist tatsächlich das dritte grosse B (worüber man noch vor kurzer Zeit spottete) geworden. Aber wir freuen uns ihrer, da es in diesen Fällen nicht mehr ein Kritisieren, sondern nur noch ein Geniessen gibt. Und dann: heute ist Brahms, den man zu seinen Lebzeiten einen Epigonen genannt hat, zum Klassiker geworden. Er ist als absoluter Musiker die erste Potenz des neunzehnten Jahrhunderts, und man ist im Beginn des zwanzigsten genötigt, von einer Brahms-Schule zu sprechen.

Immerhin bleibt die Tatsache bestehen, dass man sich zu ihm durcharbeiten muss. Die Struktur seiner Werke verlangt das immer wieder. Da ist ein überwältigender Reichtum an rein musikalischer Erfindung im Bunde mit einer höchst verfeinerten thematischen Gestaltung, deren ganze Bedeutung beim ersten Hören auch von guten Musikern schwer erfasst werden kann; da ist aber auch — ganz im Gegensatz zu Bruckner — eine strenge Ökonomie sondergleichen und eine Entwickelung von eminent dramatischer Schlagkraft, natürlich im Sinne durchaus innerer Handlung und einer musikalischen Poesie, die den Begriff „sinfonische Dichtung“ in die höchste Sphäre erhebt.

Hiervon überzeugten die beiden Werke des ersten Brahms-Abends: das zweite Klavierkonzert und die erste Sinfonie — eine Zusammenstellung von wundervollen Gegensätzen — in durchaus zwingender Art.

Dem Klavierkonzert waren die Herren Prof. Nikisch und Friedberg ideale Interpreten und die Spieler des Gewandhausorchesters (mit Klengel als Vertreter des Solovioloncells und Rudolph als Bläser des Solohorns) die vornehmsten Helfer. Das Schwierigste bei diesem ganz eigengearteten Werke: der Ausgleich zwischen Klavier und Orchester wurde spielend überwunden. Beim Pianisten standen Technik, Kraft und geistiges Durchdringen auf einer bewundenswerten Höhe. Nur die süsse Träumerei des milden Gesdur-Mittelsatzes im Andante litt unter klanglicher Härte des Instrumentes, dessen Eigenart hinwieder dem brillanten Rondo-Finale mit seinen sprühenden Ungarismen entgegenkam.

Die C moll-Sinfonie ist eine jener faszinierenden Glanzleistungen des Gewandhausorchesters und seines Führers, um die Leipzig allenthalben beneidet wird. Wer Brahms für trocken oder „schlammig“ oder unselbständig hält, braucht nur eine solche Auffassung zu hören, um das Verständnis für seine Grösse und Bedeutung zu erhalten. Nikisch war (nach Reinecke, der ihm voranging) einer der ersten, die das Missverstehen eines Brahms beseitigt haben.

H

Das Konzertjahr 1912/13

Eine statistische Studie

Von **Ernst Challier sen.** (Giessen)

Meine heutige Arbeit schliesst sich, so weit es die Gruppierung betrifft, fast genau meinen fünf vorangegangenen an. Auch diesmal habe ich lediglich auf Grund der 250 Konzertgeber (Vereine, Hof- und Privatkapellen, Künstlergruppen usw.), die bei dem Programmaustausch der Firma Breitkopf & Härtel (Leipzig) beteiligt sind, meine Aufstellung und Ausführung gemacht. Diese 250 bilden das Gros aller vornehmen musikalischen Darbietungen, wenn ich auch nicht bestreiten will, dass mir dabei manches schöne Konzert entgeht. Ich würde selbst, wenn mir alles habhaft werden könnte, wohl meine Zahlen vergrössern, niemals aber zu anderen Resultaten kommen, als ich jetzt erziele.

An meiner üblichen Einteilung der Gruppen der Komponisten halte ich auch heute, als durchaus notwendig zum leichteren Überblick, fest: A. bedeutet Freigut, B. Schutzfrist, C. Lebende. Die Werke, bzw. deren Aufführung, sind in 9 Klassen eingeteilt: I Chorwerke, II Lieder und Gesänge ein- und zweistimmig, III Orchesterwerke, IV Soli m. Orchester, V Kammermusik, VI Orgel m. u. ohne Soli, auch Harmonium, VII Soli ohne Begleitung (Violine, Harfe), VIII Klaviervorträge, IX Melodramen mit Pianoforte oder Orchester. Zu beachten bitte, dass die Zahlen in Paranthese stets das Vorjahr bedeuten.

Im Konzertjahr 1912/13 sind von den 250 Konzertunternehmern 2432 (2440) Abende veranstaltet worden, in denen 14589 (15693) Werke bzw. Aufführungen auf den Programmen standen. Das ist ein etwas überraschendes Ergebnis, die Anzahl der Konzerte in beiden Jahren fast

gleich, dabei aber im verflossenen über tausend Aufführungen weniger. Dieser Ausfall erklärt sich in erster Linie durch das Liszt-Jahr 1911/12 (Hundertjahrfeier) in dem von diesem Meister nicht weniger als 1164 Werke auf den Programmen standen, während sonst der Durchschnitt der früheren Jahre nur 450 ergibt. Dann erklärt sich aber auch, wie die nachstehende Haupttabelle beweisst, dass dieses Manko sich hauptsächlich in Kl. II bemerkbar macht, man hat in den Kreisen, aus dem ich meine Zahlen schöpfe, ganz aussergewöhnlich wenig Liederabende gehabt; das moderne Lied scheint denn doch nicht jeden Mannes Kost zu sein, auch wenn er als ehrlicher Musikfreund besserem Geschmack huldigt. Dass weniger Liederabende abgehalten sind, ist Tatsache, denn selbst Liederkomponisten, die über jeden Zweifel erhaben sind und die eben so hoch von Sängern wie Hörern geschätzt werden, haben Einbusse zu beklagen: Joh. Brahms 548 (635), Franz Schubert 519 (557), Rob. Schumann 277 (355), Peter Co nelius 20 (66). Richard Wagner ist freilich selbst mit seinen Liedern gestiegen, das liegt aber in der Hundertjahrfeier dieses Meisters 210 (145), und mit ihm Hugo Wolf 468 (343). Schliesslich muss ich dann noch, um alle Gründe zu erschöpfen und damit gleichzeitig zu erklären warum, laut Tabelle, 1912/13 hauptsächlich die Nichtreichsdeutschen von dem Niedergang betroffen wurden auf zwei Tatsachen aufmerksam: auf den bereits angegebenen Zahlenrückgang Liszts, den ich auch zu den Nichtreichsdeutschen zählen musste, dann aber auf die Komponisten Skandinaviens die eine schwere Einbusse zu verzeichnen haben. 1911/12 wurden sie aller Ortens, sehr zu Ungunsten der Deutschen auffällig bevorzugt, 1912/13 brachte dann die Reaktion der sonst sehr zu schätzenden Fremdlinge.

Einen grossen Einfluss auf die Darbietungen haben die zahlreichen Richard Wagner-Feiern gehabt, wenn auch nicht in dem Masse, wie 1911/12 bei Franz Liszt. Bei dem letzteren Meister, der 910 Werke geschrieben hat, darunter als Konzertmusik 108 Chorwerke, manche darunter abendfüllend, 33 grosse Orchesterwerke, konnte man aus dem Vollen schöpfen. Bei der Zusammenstellung der Programme zu den Wagner-Feiern musste man neben Wagnerschen Werken die Klassiker und Romantiker heranziehen, trotzdem sind von des Gefeierten 39 Schöpfungen immerhin 776 Aufführungen zu verzeichnen. Wieviel Feiern stattgefunden, erwähne ich später in der Aufstellung der Komponisten-Abende.

Von den 14589 zur Aufführung gelangten Werken muss ich, bevor ich diese verteile, 202 Volkslieder, Volksweisen der Gesang- und Instrumentalmusik, in Abzug bringen, da diese, deren Komponisten nicht mehr nachweisbar sind, auch keinem zuerteilt werden können. Auch hierbei ist wieder eine stets sich steigernde Zahl festzustellen. 1910/11 betrug diese 119, 1911/12 181 und 1912/13 202.

Abzüglich also dieser nicht verteilbaren Zahl beträgt jetzt die Summe der Aufführungen 14387. Hieran sind 916 (978) Komponisten beteiligt, Reichsdeutsche 361 (374) 39,43%, Nichtreichsdeutsche 555 (604) 60,57%, die letzteren, trotz ihrer Einbusse, immer noch in überwiegender Mehrzahl, in Konzerten, die fast ausschliesslich in Deutschland abgehalten werden.

Die Einbusse besteht weniger in der Anzahl der auf den Programmen nachweisbaren Komponisten, als in der Zahl der von ihnen aufgeführten Werke. Verluste in greifbarer Form haben erlitten: G. Mahler 113 (180), Cl. Debussy 115 (143), G. Bizet 17 (43), während erheblichen Zuwachs erhielten A. Dvořák 220 (178), Saint-Saëns 171 (130), Hugo Wolf 499 (376) und Fr. Chopin 479 (391); damit haben die drei letzteren die Verluste, die ihnen das Liszt-Jahr 1911/12 brachte, wieder wett gemacht.

Das Gesamtresultat der Nichtreichsdeutschen erbrachte: 11 (17) Überseeische (Amerika usw.) mit 28 (32) Aufführungen; 42 (51) Belgier mit 188 (106) Auff.; 14 (25) Dänen mit 27 (85) Auff.; 2(2) Dalmatier (Weingartner) mit 73 (12) Auff.; 38 (41) Engländer mit 95 (143) Auff.; 3 (2) Finnländer mit 33 (45) Auff.; 76 (98) Franzosen mit 703 (899) Auff.; 22 (26) Holländer mit 38 (77) Auff.; 111 (94) Italiener 529 (542) Auff.; 1 (1) Kurländer mit 1 (4) Auff.; 3 (1) Livländer mit 17 (13) Auff.; 1 (1) Luxemburger mit 3 (3) Auff.; 1 (0) Malteser mit 2 (0) Auff.; 10 (10) Norweger mit 142 (261) Auff.; 137 (136) Österreicher mit 3498 (4194) Auff.; 7 (10) Polen mit 528 (470) Auff.; 1 (0) Rumäne mit 3 (0) Auff.; 32 (36) Russen mit 423 (443) Auff.; 13 (28) Schweden mit 43 (160) Auff.; 17 (17) Schweizer mit 51 (75) Auff.; 13 (8) Spanier mit 67 (43) Auff.

Das Gesamte in Gruppen und Klassen eingeteilt, mit Hinzufügung auch des Endresultats von 1911/12, ergibt:

Reichsdeutsche	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	Summe
a) Freigut	332	738	974	288	393	209	58	563	1	3556
b) Schutzfrist	286	864	753	74	155	28	1	119	1	2281
c) Lebende	140	643	471	72	89	103	15	78	26	1637
1912/13	758	2245	2198	434	637	340	74	760	28	7474
1911/12	787	2647	1829	442	711	316	59	727	15	7533
Nichtreichsdeutsche										
a) Freigut	221	760	652	152	424	58	8	638	—	2921
b) Schutzfrist	134	742	720	150	304	25	—	181	—	2258
c) Lebende	111	343	516	150	212	71	12	295	23	1734
1912/13	466	1845	1888	463	940	154	20	1114	23	6913
1911/12	695	2570	1902	514	762	200	33	1314	9	7979

Den Zahlen nach an erster Stelle würde diesmal nicht L. van Beethoven sondern Johs. Brahms stehen, da aber letzterer die höhere Summe vornehmlich durch die zahlreichen Aufführungen seiner Gesänge erreichte, so stelle ich den ersteren mit seinen an Orchesterwerken Erworbenen voran: L. van Beethoven 1195 (1268), Joh. Brahms 1244 (1241), Frz. Schubert 828 (847), Richard Wagner 776 (553), J. S. Bach 658 (603), Rob. Schumann 604 (771), Hugo Wolf 499 (371), W. A. Mozart 495 (498), Fr. Chopin 479 (391) Frz. Liszt 433 (1164) Rich. Strauss 354 (395), Felix Mendelssohn 252 (223), Jos. Haydn 241 (210), M. Reger 228 (294), Ant. Dvořák 220 (178), P. Tschaikowsky 195 (204), C. Saint-Saëns 171 (130), Edw. Grieg 165 (160), C. M. von Weber 164 (146), G. F. Händel 135 (122), Cl. Debussi 115 (143). Aus dieser Gruppe mussten Carl Loewe 59 (110) und P. Cornelius 31 (81) bedauerlicher Weise ausscheiden.

Unter den vorstehenden besonders Begehrten befinden sich lebende Reichsdeutsche nur 2. R. Strauss mit 354 und M. Reger mit 228 Auff.; ihnen schliessen sich mit mehr als 20 Auff. erfreulicherweise einige mit Zuwachs an: Hugo Kaun 74 (37) Auff., Arnold Mendelssohn 62 (37) Auff., Max v. Schillings 59 (80) Auff., Hans Pfitzner 45 (36) Auff., S. Karg-Elert 42 (17) Auff., Fr. Gernsheim 32 (15) Auff., E. Humperdinck 24 (21) Auff., E. d'Albert 23 (26) Auff. Noch einige würden

an dieser Stelle zu nennen sein, ich füge sie aber nicht hinzu, weil sie ihre immerhin bescheidenen Zahlen ausschliesslich in eigenen Konzerten errangen.

Wie ich eingangs bereits erwähnte, kommen 361 reichsdeutsche Komponisten in Betracht. Von diesen sind 89, deren Werke bereits Freigut sind, 48 befinden sich in der Schutzfrist, 188 (237) sind lebende, mithin ein Verlust von 49 Komponisten. Diese 188 lebenden Komponisten haben laut Tabelle C 1637 Aufführungen erhalten, davon bekommt R. Strauss 354 21,70%, M. Reger 228 13,92%, die 9 von Kaun bis d'Albert genannten Komponisten 421 25,70% und für die überwiegende Mehrzahl 178 Komponisten bleiben 634 Aufführungen 38,80% übrig. Diese verteilen sich nun wieder sehr ungleich: Die Mehrzahl 77. hat nur eine Aufführung, 38 zwei, 14 drei, 13 vier, wenige davon noch fünf und sehr wenige mehr. Für die lebenden reichsdeutschen Komponisten war also auch das Konzertjahr 1912/13 ein wenig erfreuliches.

Die höchste Zahl der Aufführungen in den Klassen erreichten:

I.	Brahms	216	Bach	117	R. Wagner	48
II.	Brahms	548	Schubert	519	H. Wolf	468
III.	R. Wagner	507	Beethoven	506	Mozart	207
IV.	Beethoven	100	Mozart	69	Brahms	56
V.	Beethoven	249	Brahms	125	Mozart	76
VI.	Bach	145	—		Karg-Elert	18
VII.	Bach	52	—		—	
VIII.	Chopin	479	Liszt	219	R. Schumann	181

Wieder, wie in früheren Jahren, haben sich nicht nur die weniger vom Glück Begünstigten, sondern auch manche Erfolgreiche redlich bemüht, ihren Geisteskindern die Wege zu ebnen, teils als Dirigenten, Mitwirkende, als Eingeladene oder durch Unterstützung befreundeter Künstler und Kunstfreunde. Die Zahl dieser ergab 67 (65) Reichsdeutsche, darunter 2 zweimal, 2 dreimal, 4 viermal, ein durchaus angesehener Komponist sogar zweiundzwanzigmal! Die Nichtreichsdeutschen waren kaum weniger auf dem Posten: 40 (38), darunter je 1 zweimal bzw. dreimal, ebenfalls ein sehr namhafter Herr siebenmal.

Neben Richard Wagner, der selbstredend 1912/13 eine grosse Anzahl von Festtagen und Ehrungen aufzuweisen hat, ist eine ganz ausserordentlich grosse Zahl anderer Komponisten zu nennen, die durch Konzertabende ausgezeichnet wurden. In den meisten Fällen kamen lediglich Werke eines bestimmten Autors zu Gehör (Komponistenabende), andererseits wiesen, bei gemischten Programmen, diese auf die beabsichtigte Ehrung hin. Alphabetisch geordnet lasse ich die Namen, dem die Zahl der Abende zugefügt ist, folgen: J. S. Bach 14, L. van Beethoven 71, Johs. Brahms 22, A. Bungert 1, F. Busoni 1, F. Dräsecke 1, Fleck 1, C. Franck 1, Edw. Grieg 1, Jos. Haydn 2, Heinrich XXIV R. j. L. 1, S. Karg-Elert 1, Hugo Kaun 2, Frz. Liszt 6, J. Massenet 1, H. Pfitzner 1, F. Mendelssohn 2, O. Nicolai 1 M. Reger 3, M. Schillings 1, Frz. Schubert 9, Georg Schumann 1, A. Thierfelder 1, P. Tschaikowsky 4, Richard Wagner 81, Hugo Wolf 1.

Einige Komponisten, die wohl wert sind auch weiterseitens der Konzertgeber beachtet zu werden, sind, nachdem man sie zu Unrecht vernachlässigt hatte, jetzt wieder mit grossem Zuwachs in die vornehmen Konzertsäle zurückgekehrt: Carl Reinecke mit 40 (20), Ad. Jensen 22 (10) Auff. Aber auch Namen, die einst in den Konzerten glänzten, aber schon seit Jahren fehlten, haben sich wieder eingestellt: Edmund Kretschmer, Konradin Kreutzer, Arnold Krug, Frz. Lachner, Ed. Lassen, H. Marschner, Joach. Raff, Wilh. Taubert. Dagegen ist man höchst ungalant gegen die Frauenwelt gewesen, nur 3 Vertreterinnen des schwachen Geschlechts habe ich in den Programmen ermitteln können, 1911/12 waren es 20, 1910/11 16, in diesem Jahr 1 Deutsche, 1 Französin und 1 Spanierin mit je einer Aufführung.

An gekrönten Häuptern, sowie Fürstlichkeiten sind zu melden: Friedrich der Grosse mit 3 Auff., Louis XIII. König von Frankreich mit 1 Auff., Heinrich XXIV R. j. L. mit 5 Auff., Prinz Louis Ferdinand von Preussen mit 1 Auff.

Uraufführungen fanden 92 (36) statt, darunter 45 Reichsdeutsche, mit 14 nach Manuskripten; 49 Nichtreichsdeutsche, mit 26 nach Manuskripten, bei letzteren ist Schönberg allein mit 12 vertreten.

Die im Konzertjahr 1912/13 Verstorbenen, so weit sie auf den Programmen standen, waren: Jean Blockx 27. Mai 1912 (1851—1912), Felix Draesecke 17. Oktober 1913 (1835—1913), Jules Massenet 13. Aug. 1912 (1842 bis 1912), D. Popper 7. Aug. 1913 (1843—1913), Aug. Reinhardt 27. Novemb. 1912 (1831—1912), Edg. Tinel 1912 (1854—1912).

Von den Lebenden, die in dem verflossenen Konzertjahr auf den Programmen standen, sind die ältesten: Carl Goldmark geb. 1830, Theodor Leschetizky geb. 1830, Al. Winterberger geb. 1834, Cam. Saint-Saëns geb. 1835, Bernh. Scholz geb. 1835, E. Prout 1835; die jüngsten: E. W. Korngold geb. 1897, R. Peterka geb. 1894, Sascha Culbertson geb. 1893.

Aus längst verflossenen Jahrhunderten griff man zurück auf: G. Dufay 1400—1474, Hermann Isaak 1440—1515, Leon Schröter um 1450, J. D. Près 1450—1521.

Auf den Programmen der 2432 abgehaltenen Konzerte waren 892 Flügel, mit Angabe ihrer Erbauer, als zur Verwendung gekommen, vermerkt. Auch hierbei ist wieder nur eine kleine Anzahl bevorzugter Firmen mit namhaften Zahlen, die übrigen kommen kaum in Betracht. Eigentlich sind es nur 3 Fabriken, die wirklich Nennenswertes geliefert haben: Rudolf Ibach & Sohn, Barmen mit 268, C. Bechstein, Berlin mit 208, Julius Blüthner, Leipzig mit 167, diese haben also 71,14% auf sich vereinigt. Zu erwähnen wäre dann noch Steinway & Sons, Newyork mit 58, Julius Feurich, Leipzig mit 42, Grotrian-Steinweg Nachf., Braunschweig mit 37, Ludwig Bösendorfer in Wien mit 32. Daran schliessen sich dann noch 35 Firmen an, die den Rest von 80 Flügeln für sich in Anspruch nehmen können.

So bringt denn auch die diesjährige Statistik wieder dasselbe Bild wie die früheren: Den Erfolg einer Minorität Grosser und das schwere Ringen einer Majorität, sich daneben bemerkbar zu machen.



Max von Oberleithners „Aphrodite"

Erstaufführung in Magdeburg (Stadttheater)

Am 24. Oktober erlebte in unserem Stadttheater Oberleithners einaktige „Aphrodite" ihre erste reichsdeutsche Aufführung. Sie gelang ausgezeichnet; die Anwesenheit des Komponisten spornte die Mitwirkenden zur Anspannung aller Kräfte an und das Publikum spendete freundlichen Beifall. Trotzdem wird sich das Werk kaum im Spielplan halten. Schuld daran ist in erster Linie das verfehlte Libretto, welches Julius Liebstöckl im Anschluss an eine höchst bedenkliche

französische Novelle verfasst hat. Der Inhalt des in Alexandria abspielenden Stückes ist kurz folgender:

Chrysis, eine Hetäre aus Galilaea, sehnt sich, ihres Treibens mit irdischen Liebhabern müde, nach der Liebe eines Gottes:

„Götter taten Wunder,
In alter Zeit stiegen Götter zur Erde,
Um sterbliche Frauen zu lieben:
Wann kommst du, o Gott,
Wann kommst du, um Chrysis zu lieben?"

Diese „Träume", die schon einmal ein frecher Fremdling, Timon, störte, der sie im Affekt des ersten Sehens am liebsten vom Fleck weg „gekauft" hätte, unterbricht zum zweitenmal ihre Freundin Bacchis mit der Nachricht, dass sie selbst als die Schönste erwählt sei, der Königin beim Feste der Aphrodite Blumen zu überreichen. Darüber lodernde Eifersucht der Chrysis, die sich zur Raserei steigert, als sie beim Feste von der Königin Berenike keines Blickes gewürdigt wird, während Bacchis einen Schleier, die Frau des Oberpriesters eine goldene Nadel und die neuenthüllte Aphroditestatue ein kostbares Halsband erhalten. Das Werkzeug ihrer Rachsucht wird der Schöpfer dieser Statue, Demetrios, der Günstling der Königin, welcher gerade diese Festnacht zum Schmerze der „Gattin" allein mit seinem Kunstwerk verbringen will. Der Liebe der Königin ist er müde

„Mein Werk wuchs über sie hinaus.
Nicht der Königin Bildnis ward heut enthüllt,
Nein, das Urbild aller Schönheit
Hab ich der Erde geoffenbart.
Dich Cytherea,
Du bist es selbst, Aphrodite.
Und seit ich dich geschaffen,
Entbrenne ich in Sehnsucht dir zu begegnen,
Wie ich im Traume dich sah.
Zeige dich mir!"

Im rechten Augenblick begegnet ihm die tiefgekränkte Chrysis. Seine sofort brutal auflodernde Leidenschaft benutzt sie, um sich durch ihn in den Besitz der drei Geschenke zu setzen, wobei es ohne Mord und Zertrümmerung des eigenen Kunstwerks nicht abgeht. Um die Reue des Verblendeten nach seiner letzten Tat zu übertäuben, stellt sie sich selbst auf das verödete Piedestal. Als sie in dieser Maske dann unter die inzwischen herbeigekommenen Adoranten tritt, ereilt sie ihr Schicksal: sie wird von Bacchis erkannt und Demetrios, der sie vor der Wut des Volkes schützen will, wird von dem gekränkten Timon hinterrücks erdolcht. Der Lärm lockt die Königin herbei, der er im Sterben empfiehlt, Chrysis mit Hilfe des Schierlingsbechers ebenfalls ins Jenseits zu befördern. Ein tiefsinniger Epilog der Frauen auf die „Heldin" beschliesst das ganze:

Weh, ein feindlicher Gott entführte dich, holde Sirene,
Und dein freundliches Auge schloss sich, Geliebte, dem Licht.
Ach nichts bleibet zurück, zu Staub wird irdische Schönheit.
Sieh, wir lieben dich noch, ohne Bestand ist das Glück. ...

Zu diesem absurden Textbuch hat der ehemalige Lieblingsschüler Anton Bruckners eine Musik verschwendet, deren sicheres Schicksal man lebhaft bedauern muss. Schöne Chöre, eine blühende, von leuchtenden Farben des Orchesters getragene Melodik der Solostimmen unterscheiden das Werk aufs vorteilhafteste von den neueren Produkten unserer Bühnenmusiker. Soll man dem Komponisten zu einer Umarbeitung raten? Ich glaube nein, vielleicht aber schärft ihm dies erneute Scheitern am Stofflichen endlich den Blick für das Literarische. Hoffentlich wird er auch hierin sich nicht seinen unpraktischen Meister zum Vorbild nehmen!

Dr. B. Engelke



Soll Bach auf dem Cembalo gespielt werden?*)

Ein Nachwort zum Eisenacher Bachfest

Seit fünf Jahren ist auf den Bachfesten der Bach-Gesellschaft das Cembalo nicht nur als Begleit- und Ensembleinstrument, sondern auch als Soloinstrument zu ständiger Mitwirkung gelangt. Solange hierbei der Vortrag auf solche Werke beschränkt bleibt, die wirklich für das Cembalo geschrieben sind und ausserdem auf eine mehr äusserliche Wirkung abzielen, besteht kein Grund zum Einspruch. Anders aber, sobald Werke tieferen Gehalts zur Ausführung zugelassen werden; derartige, auf mehreren Bachfesten unternommene Versuche haben den berechtigten Widerspruch der Musiker hervorgerufen. Auf dem letzten Bachfest zu Eisenach ist dem Cembalo kein Bachsches Solowerk anvertraut worden; man könnte diesen Umstand als eine heilsame Wendung zum Besseren begrüssen, wenn nicht der Leiter der Gesellschaft Geheimrat Kretzschmar in einer dem Programm vorgedruckten Einführung die extremsten Ansichten zugunsten des Cembalo geäussert hätte. Da heisst es: „Es wäre töricht, Beethovensche Sonaten auf dem Cembalo spielen zu wollen, es ist aber nicht minder irrig zu glauben, dass man Cembalomusik, wie es mit Bachscher und Händelscher tagtäglich geschieht, ungestraft auf den heutigen Flügel verpflanzen kann. Das beste Beweisstück hierfür würde der Kuhnaus Biblischen Sonaten entnommene Streit zwischen David und Goliath bieten. Die gegen den Schluss hin unwiderstehliche Farben- und Klangfreude dieser geistreichen Komposition bleibt auf dem neuen Klavier vollständig tot. Zur Musik einer Periode gehören eben auch die ihr eigenen Instrumente."

Gegen diese in jeder Hinsicht unzutreffenden Behauptungen wünsche ich Protest einzulegen. Was die Kuhnausche Historie betrifft, so bin ich es gewesen, der vor 23 Jahren zuerst in Dresden das Werk in den Konzertsaal gebracht hat, ich habe es mit besonderem Glück und daher sehr oft vorgetragen. Ich bestreite nicht, dass der Schlussteil auf dem Cembalo zu guter Wirkung kommen kann, indessen die beste, ausdrucksvollste Nummer des Werkes kann nach der Intention des Komponisten auf dem Cembalo überhaupt nicht ausgeführt werden, ist auch nicht dafür bestimmt gewesen. Kuhnau schreibt nämlich in einer Choralfiguration, die sich in Gruppen von je zwei denselben Ton wiederholenden Achteln bewegt, die „Bebung" vor, um das „Zittern der Israeliten vor dem Feind" auszudrücken. Diese „Bebung" konnte nur auf dem tonschwachen, aber ausdrucksfähigen Clavichord ausgeführt werden, auf einem gut repetierenden modernen Flügel ist sie nahezu wiederzugeben, auf einem Cembalo niemals (auch nicht auf dem modernisierten Cembalo, das Frau Landowska benutzt). Wenn also dieses Werk das beste Beweisstück dafür genannt wird, dass man die Bachschen Klavierwerke nicht ungestraft auf einem anderen Instrument als dem Cembalo spielen könne, so ist das Beispiel denkbarst unglücklich gewählt.

Als Ensemblewerk hat Frau Landowska in Eisenach Bachs Sonate in Edur für Cembalo und Violine aufgeführt. Auch diese Werke Bachs sind viel zu ausdruckstief, als dass ihr Inhalt durch das Cembalo ausgeschöpft werden könnte; doch halte ich die zeitweilige Wiedergabe mittels des Cembalo für nutzbringend, insofern unsere Klavierspieler sich überzeugen können, dass der Klavierpart auf unserem Flügel nicht einfach notenmässig abgespielt werden darf. Der handschriftliche Titel der Vorlage für die Sonaten schreibt „Cembalo certato" vor, das besagt, dass auf alle dem Cembalo möglichen Ausdrucksmittel, als Oktavenverdoppelungen und Klangfarbenwechsel durch verschiedene Registrierung, gerechnet ist. Ausserdem hatte der Klavierspieler (wie Rust überzeugend nachgewiesen hat) eine Kontinuofüllung hinzuzufügen. Diese Tatsachen müssen natürlich auch bei der Übertragung auf das moderne Klavier berücksichtigt werden; die Schwierigkeit ist, dafür zu sorgen, dass der Klaviersatz kein virtuosenhaft-aufdringliches Gepräge erhält, sowie dass die Kontinuofüllung als solche kenntlich bleibt und nicht als schwere Last auf den Hauptstimmen liegt. Ich muss gestehen, dass ich von keiner der bis jetzt gedruckten Bearbeitungen recht befriedigt bin. Im Jahre 1904 wurde ich von Joseph Joachim aufgefordert, die Edur-Sonate mit ihm auf dem zweiten (Leipziger) Bachfest zu spielen. Dieser besondere Anlass führte mich dazu, die Sonate zu bearbeiten. Joachims Mitwirkung verbürgte natürlich allein schon den Erfolg, ich kann jedenfalls sagen, dass ich völlig „ungestraft" blieb, bis auf den merkwürdigen Umstand, dass mein Manuskript bei Schluss des Konzerts spurlos verschwunden war: ich habe es nie wiedergesehen. Erst vor kurzem habe ich meine Arbeit wiederhergestellt;

*) Vgl. Friedrich Brandes im „Kunstwart" 1911 und in der „Neuen Zeitschrift für Musik" 1911.

sie wird jetzt in mehreren Konzerten vorgetragen werden. Es sei mir vergönnt, darauf als auf eine Gelegenheit zur praktischen Verdeutlichung der hier ausgesprochenen Ansichten hinzuweisen.

In der Cembalofrage meine ich, dass der Vorwurf der Überschätzung des Instruments weniger an die Vertreterin des Cembalo, als an den Leiter der Bachgesellschaft gerichtet werden muss. Wie ist die Kretzschmarsche Einführung vereinbar mit dem Hauptziel der Bachgesellschaft, die Werke Bachs nach Möglichkeit zu verbreiten? und ist es zu verwundern, wenn die praktischen Musiker sich gegenüber solcher Einseitigkeit und doktrinären Gesinnung zurückziehen?

Die Aufführungen der Bachgesellschaft werden allseitig nach ihrem Verdienst gewürdigt: wann aber wird sich die Neue Bachgesellschaft ihrer vornehmsten Pflicht erinnern, das zu vollenden, was die Alte Bachgesellschaft unerfüllt gelassen hat? Wann werden endlich Ergänzungsbände zur grossen Ausgabe der Bachschen Werke erscheinen, die die begangenen Fehler richtigstellen? Wer heute zum Beispiel den zuverlässigsten Text für die französischen oder englischen Suiten kennen lernen will, der tut viel besser, Bischofs Ausgabe bei Steingräber zur Hand zu nehmen, als die beiden Ausgaben der Bachgesellschaft. Hierin Wandel zu schaffen, müsste als die dringlichste Aufgabe gelten.

Prof. Richard Buchmayer, Dresden



Ein unbekanntes Gespräch zwischen Wagner und Nietzsche über den „Parsifal"

(Nachdruck verboten)

Elisabeth Förster-Nietzsche, die unermüdliche Biographin Nietzsches, lässt ihrem „Jungen Nietzsche" demnächst einen „Einsamen Nietzsche" folgen und setzt so die „Intime Biographie" ihres Bruders fort, die reich an Aufschlüssen ist, die in ihrem „Leben Friedrich Nietzsches" übergangen sind. Unter anderem erzählt sie darin von einem bisher unbekannt gebliebenen Gespräche zwischen Wagner und Nietzsche, dessen Gegenstand der noch jüngst so heiss umstrittene „Parsifal" war.

Es war in den ersten Novembertagen des Jahres 1876; Nietzsche hatte vor der schweren, trüben Luft des Nordens im sonnigen Süden, in Sorrent, Zuflucht gesucht, und der Zufall führte Wagner von Bayreuth dorthin. Die Freundschaft der beiden grossen Männer war zwar schon seit den Bayreuther Tagen im Erlöschen, dennoch aber entspann sich zwischen den vier Bewohnern der Villa Rubinacci und der Familie Wagner ein freundschaftlicher Verkehr. Glasenapp berichtet in seiner ausführlichen Wagnerbiographie nur von zwei- oder dreimaliger Begegnung Wagners mit Nietzsche, in diesen Tagen, und Elisabeth Förster-Nietzsche erzählt in ihrem „Leben Nietzsches" von dem liebenswürdig heiteren Verkehr: man tat so, als ob alles beim alten wäre. Und doch hat in diesen Tagen eine wichtige Unterredung Wagners mit Nietzsche stattgefunden, wahrscheinlich die letzte überhaupt, die über den „Parsifal". Mit Erlaubnis des Verlages von Alfred Kröner in Leipzig können wir dieses Gespräch aus den Aushängebogen des neuen Buches von Elisabeth Förster-Nietzsche bereits jetzt mitteilen:

„Am letzten Abend ihres Zusammenseins machten Wagner und mein Bruder einen wundervollen einsamen Spaziergang die Küste entlang und zur Höhe hinauf, wo der Blick sich weit über Meer, Insel und Buchten ausbreiten und das herrliche Bild in sich aufnehmen kann. Es war ein schöner Herbsttag, mild, mit einer gewissen Melancholie der Beleuchtung, die den Winter vorahnen lässt. „Abschiedsstimmung" sagte Wagner. Da begann er plötzlich und zum ersten Male ausführlich von dem Parsifal zu reden und zwar ganz merkwürdig, nicht als von einem künstlerischen Plan sondern von einem christlich-religiösen Erlebnis. Vielleicht fühlte Wagner, dass ein „Bühnenweihfestspiel" erdacht und komponiert von einem so schroffen Atheisten, wie er sich meinem Bruder in Tribschen immer gezeigt hatte (und wie ihn sicher alle seine Freunde in den kecksten Aussprüchen bis zum Anfang der siebziger Jahre gekannt haben) kaum als ein christlich-religiöser Akt empfunden werden könnte, wie er doch sollte. So fing er auf einmal an, meinem Bruder christliche Empfindungen und Erfahrungen wie Reue, Busse und allerhand Hinneigungen zu christlichen Dogmen zu gestehen. Er erzählte ihm z. B. von dem Genuss, den er der Feier des heiligen Abendmahl verdankte — wohlverstanden der schmucklosen, protestantischen! Wenn es noch wenigstens das katholische Hochamt gewesen wäre, von welchem wohl jeder künstlerisch empfindende Mensch den tiefsten Eindruck erhält. Mein Bruder hatte eine grosse Vorliebe für aufrichtige, redliche Christen, wie sie ihm z. B. in Basel begegnet sind, aber er hielt es für unmöglich, dass jemand, der sich so wie Wagner bis zu den äussersten Konsequenzen als Atheist ausgesprochen hatte, jemals wieder zu einem frommen, naiven Glauben zurückkehren könnte. Er konnte deshalb Wagners plötzliche Wandlung nur als einen Versuch ansehen, sich mit den fromm gewordenen herrschenden Mächten in Deutschland zu arrangieren, zu dem einzigen Zweck, um Erfolg zu haben. Während Wagner redete und redete, verschwand über dem Meer der letzte Sonnenstrahl und ein leichter Nebel und die wachsende Dunkelheit breitete sich aus. Auch im Herzen meines Bruders war es dunkel geworden. Endlich fragte Wagner: „Sie verstummen ja ganz, lieber Freund?" Mit irgend einer Ausrede suchte mein Bruder sein Schweigen zu erklären, aber das Herz war ihm zum Zerspringen voll Kummer über diese Schauspielerei Wagners gegen sich selbst. Er schrieb folgende harte Worte nieder: „Ich bin nicht imstande, irgend eine Grösse anzuerkennen, welche nicht mit Redlichkeit gegen sich verbunden ist; die Schauspielerei gegen sich flösst mir Ekel ein; entdecke ich so etwas, so gelten mir alle Leistungen nichts; ich weiss, sie haben überall und im tiefsten Grunde diese Schauspielerei."

K. F.



Dräsekes nachgelassenes Requiem

Uraufführung in Chemnitz am 31. Oktober

Dräseke war fleissig bis in seinen Lebensabend hinein, und gewiss wird diese oder jene Schöpfung noch aus dem Nachlasse an die Öffentlichkeit dringen. Am Gesamtbilde jedoch wird kaum noch etwas geändert werden. Das ist mit dem nachgelassenen Requiem abgeschlossen oder war es eigentlich schon vorher. Als sein letztes grosses Werk hat der Fünfundsiebzigjährige das Requiem geschrieben, in einer Zeit, da er noch unter dem Bewusstsein litt, in seinem Wollen von der Mitwelt nicht verstanden zu werden. Und es scheint, als ob ihn dieses Bewusstsein eher zum unbeugsamen Festhalten an seinem Ideal als zu Konzessionen an den Geschmack seiner Zeitgenossen geführt hätte. Denn so wie wir Jüngeren ihn kennen, hereinragend in unsere Tage aus jener Zeit, die die moderne Harmonik geschaffen hat, grollend ihre Grundsätze bewahrend, aber als weichlich alles ablehnend, was mit leisen Schritten den Empfindungen des Gegenwartsmenschen nachgeht, so gibt sich Dräseke in seinem Requiem.

Mit Ehrfurcht lauschte man den erhabenen Klängen. Wer unter den Lebenden beherrscht noch mit dieser Meisterschaft den reinen Satz? Freilich, leicht macht es Dräseke denen nicht, die gern etwas von der ehrwürdigen Strenge der Form und der Reinheit des Satzes eintauschen würden gegen ein grösseres Mass von Klangreiz. Düster ziehen die sechs Sätze der Totenmesse vorüber, in fast ununterbrochener fünfstimmiger Polyphonie; keine Solostimme hebt sich, ihre eigenen Wege gehend, über das Tongeflecht, kein Duett, kein Terzett unterbricht seinen Fluss, immer nur derselbe Klang des Chores, dem Dräseke von Anfang bis Ende noch eine zweite Baßstimme einfügt, die in ähnlicher Weise wie die beiden Bassetthörner in Mozarts Requiem, das Schwere, Trauernde der Grundstimmung schaffen hilft. Immer derselbe entsagende, fast asketische Verzicht auf Gegensätze in der Form, soweit sie nicht durch die Überlieferung gegeben sind, überhaupt auf alle jene Wirkungen, die nicht im letzten Grunde auf die Reinheit des a cappella-Satzes in Verbindung mit einer modernen Harmonik zurückgehen. Da steht auf dem Kyrie die doppelte und auf dem „Quam olim" die einfache Fuge, da wird zu der „Lux perpetua" der Fluss der Stimmen unterbrochen und in akkordische Schreibweise übergeführt, ganz wie es Brauch ist von altersher, da erklingt das Thema zur „Tuba mirum" in reinen Dreiklangstönen und weckt, da es zufällig auch in Bdur

steht, in doppelter Weise die Erinnerung an Mozarts genialen Einfall; kurz, man fühlt: mit ehrfürchtiger Scheu vor dem uralten Text und seiner durch die Überlieferung geheiligten musikalischen Form ging Dräseke an die Komposition seines Requiems. Meisterhaft führt er die melodischen Linien der Stimmen. Das fällt und steigt alles planvoll und in schönstem Ebenmass. Man erinnert sich an das Anfangsthema mit seiner aufstrebenden Bewegung oder an die Melodie des „Lacrimosa", die sich in drei Absätzen durch anderthalb Oktaven zur Höhe aufschwingt und dergleichen.

Freilich, neue Eindrücke in dem Sinne, dass durch sie die Gesamtvorstellung, die wir bisher von der Eigenart Dräsekes hatten, berührt würde, hat das ohne Pausen weit über eine Stunde dauernde Werk nicht hinterlassen. Schon der Verzicht auf das Orchester bedeutet naturgemäss für die grosse Form der Totenmesse eine Beschränkung, am fühlbarsten in der Schilderung des „Dies irae". Dräseke war tief empfindender Musiker und Meister der Technik dazu: solche Fugen wie die auf „Kyrie eleison" im ersten Satz gibt es in der gesamten Musikliteratur nur wenige, aber mitunter, wie in der zweiten Hälfte des „Dies irae" oder im „Osanna", legt der Musiker die Feder aus der Hand und der Meister des Kontrapunktes nimmt sie weiterschreibend auf. Darüber täuschte auch die glänzende Aufführung des hervorragenden Chores der Chemnitzer Lukaskirche unter Kirchenmusikdirektor Stolz nicht hinweg. Was Dräseke dabei in einem Alter geschaffen hat, in dem sich der Durchschnitt der Menschen mehr nur seiner besten Kräfte zu erinnern als sich ihrer zu bedienen pflegt, ist trotzdem so bedeutsam, dass es würdig neben den hervorragenden kirchlichen Werken des a cappella-Stiles aus der Gegenwart steht.

Artur Liebscher



Eduard Künnekes „Coeur-As"

Uraufführung im Dresdner Opernhause am 31. Oktober

Mehr denn je bemühen wir Deutschen uns um den Gewinn einer guten Lustspieloper. Wir haben vereinzelte gute Ansätze, wie etwa d'Alberts Einakter „Die Abreise", und wir haben auch im Straußschen „Rosenkavalier" schon so etwas wie ein vollgültiges Werk. Aber diese wenigen Früchte jahrelanger Bestrebungen reichen für das Bedürfnis unserer Opernbühnen nicht aus. Man möchte doch nicht noch häufiger italienisch-veristisch kommen, als schon geschieht. Aber — so viel Erfolg ein tüchtiges neues Werk dieser heiteren Gattung haben würde: es muss doch jedesmal erst geschaffen werden, und dies wird den Komponisten von heute nicht eben leicht. Es ist sehr richtig, was Weingartner jüngst in einem Festartikel über Verdis „Falstaff" sagte, dass nämlich das Grundprinzip für die moderne Musikkomödie sei: innigste Durchdringung von Wort und Ton, ohne polyphone Überladung; aber zur geschickten Beherzigung dieser Theorie muss leider noch das sine qua non aller höheren Kunstproduktion treten: eine ursprüngliche Schöpfer- und Erfinderbegabung.

Eduard Künneke, von dem schon vor ein paar Jahren ein Erstling „Robins Ende" im Dresdner Opernhaus einen leidlichen Erfolg hatte, ist sich über seine Aufgabe bei der Arbeit an seiner dreiaktigen heiteren Oper „Coeur-As" wohl klar gewesen. Er hat für diese innige Durchdringung von Wort und Ton möglichst Sorge getragen und auch darauf gesehen, dass keinerlei polyphone Überladung entstehe. Er ist sogar in der Behandlung von Orchester und Singstimmen so scharf abwägend verfahren, dass man ihm in dieser Beziehung das Kompliment nicht versagen wird, er habe viel Feinfühligkeit dabei erwiesen. In der Tat versteht er das Orchester vorzüglich zu handhaben; es, wo es darauf ankommt (und bei einer Lustspieloper kommt es meist darauf an), in jener zarten Weise den Untergrund zum Gesange bilden zu lassen, die keiner so wie Mozart uns empfahl; und er ist auch ein recht gewandter Instrumentator, als der er hin und wieder Amüsantes auch da zuwege bringt, wo er mit grösster Sparsamkeit verfahren musste. Aber doch blieb zweierlei unerfüllt, was unbedingt zur Schaffung einer guten Lustspieloper gehört: es mangelte dem Komponisten erstlich und hauptsächlich an einem geeigneten Textbuche und zweitens an originalen Einfällen in melodischer und musikdramatischer Hinsicht im engeren Sinne. Dass schliesslich, na idem Victor Hugo von den Librettisten der ernsteren Gattung vollständig, Scribe von denen der heiteren nahezu vollständig ausgeschlachtet worden ist, auch das bekannte, ach allzu bekannte Meisterwerk (relativ, bitte!) Scribes und Legouvés „Der Damenkrieg" noch zum Textbuch gestaltet würde, war vorauszusehen; es hat schon mehrfach Anregungen geliefert, so auch für das Drama Marschallin-Oktavian-Sophie, und nun ist es richtig von Emil Tschirch und Carl Berg für Künneke mit ziemlich genauer Anlehnung an das Original bearbeitet, verkürzt und in Verse gegossen worden. Aber darum ist es noch kein gutes Textbuch; es konnte gar kein gutes werden aus dem Grunde, weil der Hauptreiz des Originales, der rasch geführte, an feinen Spitzen reiche Dialog, die Schlag-auf-Schlag-Abwicklung der intriganten Handlungen mit ihren Verkleidungs- und Situationseffekten hier verloren gehen musste, die Vertonung alle Vorgänge verbreiterte und daher ihre Unwahrscheinlichkeit fühlbarer machte. So flüssig Künneke musiziert, so leichte, graziöse, prickelnde Töne er anschlägt, so munter es im Orchester bei ihm zugeht: es spricht kein Scribe mit seinem pikanten Dialog-Geplänkel mehr zu uns. Und zum Ausruhen, zum Ausklingenlassen von wirkungsvollen Stimmungen ist dem Komponisten keine Zeit gegeben; die Liebesszenen zwischen Flavigneul und Leonie stehen auch unter gewissem Druck der hastigen Intrige. An ihnen auch offenbart sich klar die nur mittelmässige Erfindungsgabe des Musikers, der vor ziemlichen Plattitüden nicht zurückschreckt und auch einige Male bedenklich zur Operette hinüberschielt, anderseits auch nicht frei ist von Straussschen Einflüssen in der Thematik, und bei der Gestaltung des Kampfes zwischen Gräfin und Nichte um den einen Geliebten von der Betonung einer tieferen Bedeutung absieht. Haben wir also hier noch nicht ein völlig gelungenes heiteres Opernwerk vor uns, so enthält Künnekes „Coeur-As", wie schon gesagt, doch mancherlei Hübsches und Gefälliges, das im Verein mit einer guten Aufführung ein paar harmlos-angenehme Stunden bereiten kann. Die mit beinahe Offenbachscher Lebhaftigkeit vorbeihuschende Ouvertüre und der Hauptwalzer gefielen dem Publikum sogar sehr gut.

Die Dresdner Oper leistet nie halbe Arbeit bei ihren Premieren. Auch diese Uraufführung, als deren musikalischer Leiter sich mit Frische und Temperament Kutzschbach bewährte, als deren Regisseur Toller Verdienstliches leistete, war wieder vorzüglich geraten. Den sympathischen Leichtfuss von einem Edelmann sang und spielte Herr Soot mit viel Humor und Liebenswürdigkeit; die Gräfin von Frau Barby war auf den richtigen feinen und unternehmenden Ton gestellt und im Spiel an fesselnden Zügen reich, gesanglich hin und wieder ein wenig forciert. Die nicht besonders dankbare Partie der Nichte hatte in Frau Nast eine herzige, liebreizende Vertreterin, und den gestrengen Herrn von Montrichard stattete Zador mit den nötigen militärischen Zügen aus. Als komischer Liebhaber hatte Rüdiger mit Recht die Lacher auf seiner Seite.

Schliesslich fand das Werk recht freundlichen Beifall und Künneke konnte öfter erscheinen.

Dr. Georg Kaiser



Aus dem Berliner Musikleben

Von Dr. Walter Paetow

Orchester- und Chorkonzerte

Allgemach sind unsere Truppen vollzählig ins Feld gerückt: die Abonnementskonzerte jeglicher Art haben begonnen, will sagen: Orchesterabende, Kammermusikabende gehören zur Alltäglichkeit und man kann, wenn man sonst will, sich königlich vom Opernhausorchester oder bürgerlich von unsern grossen Privatorchestern: den Philharmonikern oder den „Blüthnerischen" den Abend verschönern lassen, — oder kann, je nach Lust und Stimmung, zwei oder drei Stunden mit den Erlebnissen ausfüllen, die durch Klavierabende, Liederabende usw. heraufbeschworen werden. Das Rad ist im Rollen und es ist nur natürlich, wenn der aufmerksame Zuschauer wieder einmal voller Sorge fragt, wohin dieses schrankenlose Jagen nach dem Erfolg in der Grossstadt führen soll. Auch wer als „Fachmann" diesem Ansturm

von bekannten und unbekannten Grössen gegenübertritt und sich bemüht, einen ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht zu suchen, um ihn für die Mitwelt zu sichern, — auch er wird fast ratlos der Frage gegenüber bleiben, wie hier die heraufbeschworenen Geister wieder frei gegeben werden sollen; das Mahnwort Schillers, dass man den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht suchen solle, wird schwerer und schwerer zu erfüllen; und es wird vollends fast zur Unmöglichkeit, den Pol dann festzuhalten. Aber aus dem Unabwendbaren heisst es das Positive, nicht eben Bleibende aber Resultierende festzuhalten, — — und nichts anderes soll hier versucht werden.

Von den ungezählten Orchesterkonzerten eines Berliner Konzertwinters sind diejenigen der Königlichen Kapelle so sehr von der Gunst des Publikums getragen, dass dem Verlangen nach ihnen kaum noch genügt werden kann. Zu den Konzerten selbst sind Eintrittskarten schwer zu erhalten; und selbst zu den Generalproben (— Matineen —) finden nur Bevorzugte noch Einlass. Man war früher veranlasst, diesen ungewöhnlichen Andrang zu den Konzerten auf das Konto von Richard Strauss zu setzen, der als Leiter wirkt und — Gottlob! — ausser seinem Namen auch seine Tüchtigkeit in die Wagschale werfen kann. Allgemach wird man sagen dürfen, dass die Königliche Kapelle selbst sich ihre Getreuen erobert hat. Richard Strauss ist oft auf Reisen; statt seiner dirigiert dann — wie unlängst beim ersten (!!) Konzert dieses Winters Leo Blech, — und der Erfolg bleibt derselbe — wenigstens beim Publikum. Ich persönlich kann nicht sagen, dass mich das ausgezeichnete Orchester von der absoluten Höhe seiner Leistungsfähigkeit überzeugt hätte. Die Ouvertüre der Schubertschen Rosamunden-Musik wurde theatermässig gespielt, die Paukenschlag-sinfonie Haydns wurde traditionell-nüchtern um ihre besten Wirkungen gebracht und Beethovens „Achte" wurde ihres Humors beraubt; aber ein Konzert für Harfe und Flöte von Mozart wurde dafür um so sorglicher gegeben und so liebenswert gestaltet, dass man sich der vorbildlichen Bedeutung dieser Konzerte doch bewusst wurde. Ganz ähnliche Eindrücke hinterliessen ähnliche Abende. Artur Nikisch hat die Reihe seiner Konzerte mit dem philharmonischen Orchester eingeleitet, indem er Felix Dräseke ehrte durch eine Aufführung von dessen tragischer Sinfonie; leider war es ein vergebliches Bemühen. Dieses Werk, das übrigens, wenn ich nicht irre, früher auch die Aufmerksamkeit Hans von Bülows auf sich gelenkt hatte, ist schwerlich für unsere Zeit zu retten. Die ehrliche Gestaltungskraft Dräsekes vermag den Mangel an rein poetischem Empfinden nicht zu verdecken; es bleibt alles das im Keim, was den Hörer interessert; und wenn es sich auswächst, so wird man gleichgültig. Die schöpferische Gestaltungskraft blieb diesem ehrlichen Kämpen doch wohl versagt trotz aller Odysseusverschlagenheiten.

Ein betrübliches Ergebnis hatte ein Konzert, das Herr Hermann Henze mit dem Blüthner-Orchester gab; er durfte sich der Mitwirkung von Frau Charles Cahier erfreuen, — einer ebenso vornehmen wie in der Ausnützung ihrer Mittel vorsichtigen Sängerin, die es verstand, für M. Regers Hymnus „An die Hoffnung", wie auch für Gustav Mahlersche und einige neue Orchesterlieder Hauseggers Sympathien zu werben. Der Dirigent selbst blieb im Hintertreffen. Er liess eine „Ekkehard" betitelte „sinfonische Ouvertüre" (1900 komponiert) von Franz Schreker auferstehen, die in ihrer Ideenlosigkeit einen innigen Konnex mit Scheffels Ekkehard oder sonst einer dichterischen Gestalt nicht herzustellen vermag. Mit der Aufführung gerade dieses Werkes konnte Herr Henze keine persönlichen Erfolge erzielen, wie sie ihm auch für die Wiedergabe von Bruckner dritter Sinfonie versagt blieben.

Die grosse Reihe der zyklischen Orchesterkonzerte wird in diesem Jahr noch erweitert; Theodore Spiering kündigt mehrere solche Veranstaltungen an, die mit mancherlei Neuheiten bekannt machen sollen und Max Fiedler, der nach seiner Rückkehr aus der Fremde in erstaunlich kurzer Zeit zu einem führenden Geist unseres Musiklebens geworden ist und als solcher von allen Seiten neidlos anerkannt wird, — auch er hat sich des philharmonischen Orchesters für mehrere Konzertabende versichert. Im ersten dieser Konzerte erinnerte er an eine Sinfonie von Rachmaninoff, die wenig oder gar nicht bekannt ist und doch in ihren letzten Sätzen voll starker unmittelbarer Wirkungen steckt; und er huldigte seinem Meister Brahms durch eine Aufführung der Haydn-Variationen. Der Erfolg war gross — denn Fiedlers Energie, seine starke Empfindung, seine Rastlosigkeit in der Herausarbeitung aller Einzelheiten, über die er nie den Blick aufs Ganze verliert, — sie traten wieder voll in Erscheinung. Auch als Komponist einiger Lieder mit Orchesterbegleitung, von Hermine d'Albert gesungen, erfreute er sich der Gunst seiner Zuhörer; sie sind so wohlgefällig und so ganz ohne Prätension gesetzt, dass sie einer freundlichen Aufnahme stets sicher sein dürfen. Ob sie nicht durch eine vereinfachte Begleitung gewinnen dürften, bleibt mir eine offene Frage. Mit Orchesterbegleitung erscheint manches gekünstelt und verstiegen, was doch ganz natürlich gedacht und empfunden ist.

Auch Siegmund von Hausegger ist bereits wieder an der Spitze des Blüthner-Orchesters erschienen, froh begrüsst von seiner ihm von Jahr zu Jahr in stattlicherer Zahl anwachsenden Gemeinde. Er hatte an seinem ersten Sinfonieabend auf einen Solisten verzichtet und bot neue Orchesterwerke: Webers Freischütz-Ouvertüre, Schuberts H moll-Sinfonie, — den „Don Juan" von Richard Strauss und Beethovens C moll-Sinfonie. Der hohe künstlerische Ernst und der unverwüstliche Enthusiasmus, die ihn beseelen, verhalf den Aufführungen aller dieser Werke zu hinreissender Wirkung. Nach dem Schlusse der C moll-Sinfonie, deren Sätze durch Applauskundgebungen nicht gestört wurden, brach ein wahrhaft frenetischer Jubel hervor, wie er selbst bei den Aufführungen dieser populärsten Sinfonie Beethovens selten ist. Wir sind froh, dass wir Hausegger nach wie vor zu den „Unseren" zählen dürfen.

* * *

Der „Philharmonische Chor" hat seine Tätigkeit wieder aufgenommen und unter Leitung seines Meisters Siegfried Ochs in der Philharmonie (am 20. Oktober) sein erstes Konzert veranstaltet, dessen Inhalt „modernen" Komponisten anvertraut war. Ochs gilt vielen als „der" Dirigent Bachscher Werke; um so mehr drängt es ihn offenbar auch seine Zugehörigkeit zur modernen Zunftgenossenschaft zu betonen. Sein erstes Konzert für diesen Winter galt deshalb der Wiedergabe von Schöpfungen unserer Zeit; man konnte eine „Trauerode" von Hans Koessler und eine Ballade für Chor und Orchester „Das Glück von Edenhall" von Humperdinck kennen lernen, — die beide „zum ersten Male" aufgeführt wurden. Zwei ehrlich gearbeitete, aber bedeutungslose Werke. Koessler findet wohl einige ergreifende Töne für einen wenigsagenden Text von Kalbeck, und Humperdinck lässt seine Meisterschaft in der Behandlung volkstümlicher Form und volkstümlichen Inhalts bekanntlich nie verleugnen; aber über Äusserlichkeiten kommen beide nicht hinweg; beim Glück von Edenhall muss man gelegentlich sogar an die mehr liedertafelmässig gehaltenen Werke der Durchschnittskomponisten denken, was unserem allverehrten Meister Humperdinck nicht wohl ansteht, der gerade durch die künstlerische Belebung volkstümlicher musikalischer Elemente in seinen Opern unvergleichliche Werte geschaffen hat. Weit grösser wirkte die Musik eines Kyrie, Sanctus und Agnus Dei, die Max Bruch für zwei Sopranstimmen, Doppelchor, Orgel und Orchester komponiert hat. Ihre Entstehungszeit liegt mehr als 50 Jahre zurück — aber sie hat sich frisch erhalten, gerade weil sie das Empfindungsvermögen jener Zeit sehr rein wiedergibt. Es fehlt nicht an sehr gewaltigen Steigerungen und alle Sätze sind, — wie immer bei Bruchschen Werken — erfüllt von dem Streben nach Wohlklang und Natürlichkeit. Dem Werke gegenüber hatte Anton Bruckners „Te Deum" einen schweren Stand. Es ist nicht so ausgedehnt in den Formen, wie so manche andere Schöpfung Bruckners, aber immerhin ermüdend, da die konzise Form, an die wir gerade religiöser Musik gegenüber durch unsere grossen Meister früherer Zeit gewöhnt sind, letzten Endes doch nicht gewahrt bleibt. Die Aufführung aller dieser Werke kann man sich nicht vollendeter denken, als sie unter der Leitung von Siegfried Ochs durch den Philharmonischen Chor erfolgte; da das philharmonische Orchester mit dem Chor im Laufe der Jahre zu einer grossen Einheit geworden ist, so wurden oft hinreissende Wirkungen erzielt, in Sonderheit bei den Messensätzen Max Bruchs; so nahm man auch die Leistungen der Solisten geduldig mit in den Kauf. Für die nächste Veranstaltung des Chors ist wieder eine vollständige Wieder-

gabe von Bachs Matthäus-Passion bestimmt. Der Andrang zu diesem Konzert ist schon jetzt so gross, dass nur noch für die Generalprobe Plätze zu erhalten sind.

Wie ausserordentlich sich die Anteilnahme des Publikums an den grossen Choraufführungen gesteigert hat, lehrt auch der Andrang zu den Konzerten unserer Singakademie. Seit Georg Schumann die Leitung dieses unseres ältesten Chorvereins übernommen hat, ist seine Bedeutung ganz gewaltig gestiegen, — ja, man darf sagen, weit über das Ansehen selbst seiner Glanzperioden hinausgewachsen. In diesem Jahre wurde als erste Gabe eine Aufführung von Händels „Judas Maccabäus" geboten, zur Erinnerung an die Aufführung vor 100 Jahren, an die Zeit der Befreiungskriege. Es war eine patriotische, — es war aber noch mehr eine musikalische Feier voll ernsten Geistes und hoher musikalischer Freudigkeit, wie sie dem Ansehen der Singakademie entsprechen musste. Dann hat die Kritik zu schweigen.

Rundschau

Oper

Wien Nun hat auch Wien das blutrünstige Kinodrama, betitelt „Das Mädchen aus dem goldnen Westen", in Puccinis Vertonung kennen gelernt und ihm — mögen sich dabei auch alle guten Geister der Kunst und des Geschmacks trauernd das Haupt verhüllen! — eine stürmische beifällige Aufnahme bereitet. Wie zuvor bei der Uraufführung in Neuyork (Dezember 1910) und hierauf in Rom, London, Budapest, Berlin — so nun auch am 24. Oktober in der hiesigen Hofoper, wo eben Puccini durch seine „Bohème", „Tosca", „Madame Butterfly" ein Liebling des Publikums geworden ist. Gab nun schon die Anwesenheit des Komponisten ein paar Tage zuvor in einer Bohème-Vorstellung des Hofopertheaters Anlass zu Ovationen, so wurden diese nun bei der neuen Première noch weit übertroffen.

Eine besondere Besprechung der Novität selbst aus meiner Feder werden die Leser gewiss nicht erwarten, da sie ja über Text und Musik durch Drabers Bericht über die Berliner Erstaufführung (in Nr. 14 des laufenden Jahrganges unserer Zeitschrift, Seite 197) sattsam unterrichtet sind und sich überdies die dort ausgesprochenen kritischen Ansichten mit den meinigen fast vollkommen decken. Auch darin, dass des Komponisten gesteigertes, ja zu einer relativen Meisterschaft entwickeltes technisches Raffinement über das melodische Manko nicht hinweg täuschen können. Wenn etwas hier die Monstreoper als ganzes vielleicht in günstigerem Licht erscheinen liess, als anderswo, so war es die wirklich ausgezeichnete Aufführung. Ihre Seele der neu engagierte temperamentvolle Kapellmeister Herr Reichwein, der alles mit schärfstem Theaterblick, eminent musikalischem Gefühl und stetem Kontakt mit der Szene orchestral herauszuarbeiten verstand. Die vorzüglichen Einzelinterpreten: Frau Jeritza in der Titelrolle, Herr Piccaver als Räuberhauptmann, Herr Schwarz als Kanel, jeder auf dem richtigen Platz, dazu auch die vielen kleinen Solopartien vortrefflich besetzt, Dekorationen, Kostüme, sowie die ganze Regie nicht minder überzeugend. Alles in allem einmal wieder eine Vollprobe der noch immer imposanten Leistungsfähigkeit unserer Hofoper. Schade nur, dass sie nicht einem künstlerisch wertvolleren Objekt gegenüber dargetan wurde, als eben dem in Rede stehenden.

Prof. Dr. Th. Helm

Konzerte

Dortmund Das Philharmonische Orchester hat seine dieswinterliche Tätigkeit Mitte September aufgenommen. Professor Hüttner machte in den bisherigen vier Sinfoniekonzerten seine Zuhörer mit drei hierorts noch nicht aufgeführten Sinfonien bekannt: der zweiten Sinfonie von Dvoràk, der zweiten Sinfonie von Saint-Saëns und der Sinfonie „Per aspera ad astra" von August Scharrer, die in ihren beiden Mittelsätzen die günstigsten Eindrücke hinterliess und recht freundlich aufgenommen wurde. Ph. Rüfers Fdur-Sinfonie ist ein zwar nicht sonderlich ursprüngliches, aber in der Erfindung nobles Werk. Dem Dmoll-Konzert von Vieuxtemps verschaffte der neue Geigenlehrer Joh. Rasch am Hüttner-Konservatorium eine gute Reproduktion. Otto Enke, ebenfalls ein homo novus, spielte Schumanns Amoll-Konzert klar und poesievoll, Konzertmeister Roser das Amoll-Violoncellkonzert von Klughardt mit ausgeglichener Technik und musikalisch eindrucksvoll. Das erste Solistenkonzert des Philharmonischen Orchesters war mit der Cmoll-Sinfonie und dem Cmoll-Klavierkonzert, für welches Frieda Kwast-Hodapp eine charaktervolle Interpretin war, in der Hauptsache Beethoven gewidmet. Eine rühmenswerte pianistische Leistung bot die Künstlerin im Vortrage der 12 Etuden op. 25 von Chopin. Tiefe und nachhaltige Eindrücke verschaffte den zahlreichen Hörern das Marteau-Quartett, das Beethovens Quartett op. 74 und Schuberts Dmoll-Quartett ganz herrlich spielte. Fr. Mikoreys Hdur-Klaviertrio fand, ohne den musikverständigen Teil der Zuhörer hinreichend zu befriedigen, eine freundliche Aufnahme. Es fehlt dem Werke an hinreichender Konzentration und Durchsichtigkeit der Faktur. Mit souveräner Beherrschung der technischen Schwierigkeiten und prachtvollem Ton spielte Marteau eine interessante Suite für Solovioline von Mikorey. Mit Schuberts op. 99 und Dvoràks op. 21 stellte sich das neue Dortmunder Trio der Herren Bunk, Rasch und Kwast erstmalig vorteilhaft an der Kronenburg vor. Fink-Garden sang eine Reihe Lieder in der bei dem Sänger seit Jahren bekannten vornehmen und tiefempfundenen Art des Vortrags.

Das Hüttner-Konservatorium hat sein neues Heim am Südwall bezogen und ist damit in eine neue aussichtsvolle Phase seiner Entwicklung eingetreten. Bei der Eröffnungsfeier gab Direktor Professor Hüttner einen Überblick über die Geschichte der 1900 gegründeten Anstalt. Musikvorträge des Lehrerkollegiums und des Marteau-Quartetts gaben der Feier ein festliches Gepräge.

Fr.

Halle a. S. Karl Klinglers Fismoll-Streichquartett kam hier mit bedeutendem Erfolge zur Uraufführung. In dem viersätzigen Werke, das sich formell an klassische Vorbilder anschliesst, steckt enorm viel technisches Können. So verwendet der Komponist z. B. im Finale ausserordentlich wirkungsvoll die Form der Passacaglia. Das gedankliche Material ist durchweg edel; die instrumentalen Mittel werden klanglich glücklich ausgenutzt, ohne dass die Grenzen des Quartettstiles überschritten werden. Im Charakter erinnert die Musik an die niederdeutsche Art von Johannes Brahms. Klingler liebt wie dieser Meister die poetisch weichen Stimmungen in den Seitengedanken, die verträumten Orgelpunkte. Auch die ganze Kompositionstechnik (in Sonderheit die Behandlung des Rhythmischen bis in die synkopierte Schreibweise hinein) lehnt sich mit mehr oder weniger erkennbarer Deutlichkeit an Brahms an. Selbst thematische Anklänge kommen vor, und für die Passacaglia des Finale ist wohl das Muster in der Emoll-Sinfonie zu suchen. Trotzdem stempeln die technische Arbeit, die Stärke der Erfindung und die Exklusivität der Empfindung Klinglers Streichquartett zu einem interessanten Erstlingswerk. Professor Klingler selbst hob mit seinen Genossen in vollendeter Wiedergabe das Werk aus der Taufe.

P. K.

Leipzig Wenn ein unbekannter Komponist auftaucht, wird es Pflicht eines einsichtigen Berichterstatters sein, viel guten Willen mitzubringen, sich in den homo novus einzufühlen. Sich auf ein eigenartiges, starkes Talent gefasst zu machen, wird gewöhnlich zu Enttäuschungen führen. Was aber verlangt werden darf, ist wenigstens der Beweis, dass der Neuling bestrebt ist, seine Gedanken einigermassen selbstkritisch zu ordnen, sowie eine einigermassen sichere Beherrschung des Technischen. Was Kurt Richter, der mit dem Windersteinorchester einen Kompositionsabend gab, durchaus fehlt, ist vor allem jener erste Punkt, die Selbstkritik. Er hat, wie man auf Schritt und Tritt bemerken kann, alle möglichen Komponisten von Beethoven bis auf

die Modernen fleissig studiert, doch setzt er ihre Melodien ohne kritische Bedenken so nebeneinander, dass man vergeblich nach einer höheren Einheitlichkeit in seinen Werken sucht; ein persönlicher Stil, was, wie erwähnt, nicht zu verlangen ist, geht ihm noch vollständig ab. Aber auch am Technischen hapert es noch sehr. Weder befriedigt die Fortspinnung seiner musikalischen Gedanken noch die Art ihrer Instrumentierung. Ein Beispiel für die ersten beiden Punkte: Der erste Satz seines Klavierkonzertes setzt gar nicht so unglücklich ein; bald aber findet sich der Komponist nicht recht weiter, er gerät in die Enge, ist zufrieden mit dem, was ihm gerade einfällt, und erzielt dieselbe unerquickliche Arbeit wie in den meisten seiner andern Kompositionen. Trotz allem, meine ich, kann es Richter soweit bringen, etwas Anerkennenswertes zu leisten, wenn er auf Abhilfe seiner Fehler bedacht ist. Am ehesten wird er meiner Ansicht nach dazu gelangen, wenn er den Wahn mancher törichten Kompositionslehrer aufgibt, nur das viel und schnell Komponieren mache den Komponisten. Mir macht es durchaus den Eindruck, als ob Richter dieser Meinung verfallen sei. Dass es etwas Besseres als das genannte Konzert, dem seine Ouvertüre „Antäus“ und Thema mit Variationen in Cdur von erläuterter Gestaltung vorausgingen, leisten könne, bewies er in einigen romantisch gehaltenen Klavierstücken, wovon besonders „Abend“ und „Sehnen“ gute Ausblicke auf die Weiterentwickelung des Komponisten gewährten. In dieser kleinen Form heisst es für ihn anzusetzen; wenn er ihrer ganz Herr geworden, darf er sie weiten und nach einem gediegenen Studium der Meisterpartituren und einer guten praktischen Instrumentationslehre (R. Hofmann) zur grösseren Instrumentalform übergehen. Der Dirigent Richter ermangelt noch zu sehr der Routine und hätte deshalb besser getan, den Taktstock Herrn Prof. Winderstein zu übergeben. Am Klavier wirkte Fräulein Lisbeth Liebmann: sie spielte besonders die kleinen Klavierstücke recht befriedigend. Warum wollte sie aber das lange Konzert durchaus auswendig vortragen?

Anlässlich seines 25jährigen Künstlerjubiläums veranstaltete der geschätzte Leipziger Konservatoriumsprofessor Fritz von Bose einen Klavierabend im Kaufhaus. Die künstlerische Wesensart des gediegenen Pianisten ist den Lesern dieser Blätter schon aus manchen andern Besprechungen bekannt; sie ist sinnig, verständig, abgeklärt und technisch sauber. Der Konzertzettel war auch sein künstlerisches Bekenntnis: Sein Lehrmeister Carl Reinecke war vertreten mit den Variationen für zwei Klaviere über eine Sarabande von Bach (op. 24), worin der unvergessliche Romantiker die Wege weist, wie ein klassisches Thema verändert sein will, Schumann mit seiner Humoreske, die — wie könnte es bei ihm anders sein? — mehr Sinnigkeit als frohe Laune ausströmt, Brahms mit neun Walzern aus seinem op. 39; dazwischen reihte der Spieler seine Suite op. 9 und seine Rhapsodie aus seinem op. 10 ein, deren Charakter sich dem romantisch gehaltenen Programm willig einfügte. In den Reineckeschen Variationen unterstützte Frau Julia von Bose ihren Gemahl sehr tapfer am zweiten Klavier. Da ich das Ende des Konzertes nicht mehr abwarten konnte, liess ich mir berichten, dass sich der Künstler über Ehrungen in Gestalt von Blumen, Lorbeer und Beifall nicht zu beklagen gehabt habe.

In seinem zweiten Abend kam uns das treffliche Petersburger Streichquartett vorzugsweise russisch: Tanéjeff stand mit seinem fein instrumental und auch sonst sehr sinnig und klar erfundenen fünften Streichquartett in Adur (op. 13), Tschaikowsky mit seinem bekannteren Amoll Klaviertrio op. 50 („Dem Andenken eines grossen Künstlers“) ausserdem mit Liedern, zu denen noch solche von Gretschaninoff und Rachmaninoff traten, auf dem Programm. Zudem wurden diese Lieder von einer Russin, Frau Lydia Kobelatzky-Illyna, einem klangvollen, nicht immer aber unbedingt intonationssicheren, nach der Altlage hinweisenden Mezzosopran gesungen. Die Zugabe, H. Wolfs „Er ist's“, sei, da die Sängerin hier wohl hauptsächlich durch die deutsche Sprache technisch behindert war, nicht weiter bekrittelt und nur als Kompliment für die deutschen Zuhörer aufgenommen. In den schwerblütigen, und zum Teil in der Richtung der „Szene und Arie“ der Oper liegenden Gesängen der Russen war sie auf dem ihr ureigenen Ausdrucksgebiet. Aus dem Rahmen des russischen Abends traten nur eine Mitwirkende und ein Tondichter heraus: Else Gipser, die wir als Feinspielerin schon voriges Jahr zu würdigen Gelegenheit hatten und die sich diesmal auch als eine tüchtige Künstlerin von Temperament (besonders im letzten Satz des Trios) auswies, und Smetana, dessen Streichquartett in Emoll, jene kammermusikalische sinfonische Dichtung „Aus meinem Leben“ am Anfang des Programms stand. Die Wiedergabe der Quartettwerke stand dem vortrefflichen Spiel des ersten Abends kaum nach; es war wiederum ein genussreiches Musizieren trefflicher Streicher auf hervorragenden Instrumenten.

Ein unglücklicher Stern waltete über dem als Weingartnerabend angesagten ersten Konzert des Ševčikquartetts. Wegen der Absage des ernstlich erkrankten Prof. Oskar Schubert und der indisponierten Frau Weingartner mussten das Gmoll-Quartett (mit Klarinette) und die Lieder abgesetzt werden. Anstatt dessen wurden sozusagen in letzter Stunde das Esdur-Streichquartett von Dvořák und das Klavierquintett in derselben Tonart von R. Schumann aufs Programm genommen und eine junge Pianistin, Fräulein Eugenie Braylowsky, gewonnen, die bei ihrem Lehrer Lambrino nach der technischen Seite viel gelernt hat, den Übergang aufs Konzertpodium aber erst überwinden muss, um persönlicher und schwungvoller zu gestalten. So blieb von Weingartner nur noch das zum Schluss gespielte Fmoll-Quartett op. 26 stehen, ein geistreiches Werk, das mit seiner geschickten, dabei aber häufig durchaus nicht leichten Satz- und Instrumentierungsweise immer des Erfolges sicher sein muss. Der erst seit einem halben Jahre im Quartett wirkende begabte Cellist Fingerland hat sich dem Ganzen bereits fest eingefügt. Über die bekannten guten Leistungen der Vereinigung braucht sonst nichts weiter gesagt zu werden.

Dr. Max Unger

Das zweite Ibach-Konzert machte die zahlreichen Besucher mit den Geschwistern Viëtor bekannt, die auf zwei Flügeln Hugo Kauns dreisätzige Märkische Suite spielten und weiterhin noch die bekannten Esmoll-Variationen von Christian Sinding und die Suite von Arensky vermittelten. Beide spielten mit einer Sicherheit der Technik und Auffassung, die nur der Erwerb einer von Kindheit auf spielend fortgesetzten Übung und einer durchaus musikalischen Erziehung sein kann. Die Frage, welche von den beiden Schwestern die tüchtigere sei, ist nur so zu beantworten: beide, denn ihr Zusammenspiel ist das Schönste an ihren Produktionen. Von den Kaunschen Stücken interessierten namentlich die beiden letzten („Abendstimmung“ und „Menuett“) als Nippes von stimmungsreicher und reizvollster Malerei. Frau Aline Sanden bewies mit dem Vortrage einer Reihe schöner Lieder von Eulambio, Alexander Schwartz, Bocquet und Strauss, dass sie auch im Konzertsaale eine bedeutende Künstlerin ist.

b

Der Cellist Joseph Press, den wir schon früher in einem Winderstein-Konzert als tüchtigen Kammermusikspieler kennen lernten, gab unter Mitwirkung von Paul Juon (Klavier) ein Konzert, das er mit dem schöngefügten und warmherzigen Hmoll-Konzert von A. Dvořák eröffnete. Bei dem Künstler vereinen sich Begabung und Können in glänzender Weise. Hervorzuheben ist der innige, modulationsfähige Ton, die poetische Spielweise und das ausgezeichnete Stakkato, das er im Auf- und Abstrich meisterlich ausführte. Auch in der Wiedergabe der Variationen über ein Rokokothema von P. Tschaikowsky zeigte sich Press als ein Meister seines Instruments. Paul Juon, der die Klavierbegleitung zu obigen Werken vortrefflich ausführte, brachte mit dem Cellisten eine Sonate eigener Komposition zu Gehör. Das Werk trägt edle Züge, am wertvollsten sind die ersten beiden Sätze, die in der Erfindung überall die Kenntnis wirksamer Ausdrucksmittel verraten. Die Sonate erfuhr eine wohlabgerundete, klangschöne Ausführung, wobei jedoch der etwas matte Klavierton des Komponisten manchmal störte.

Der Klavierabend von Lili Kroeber-Asche brachte eine Reihe bekannter Kompositionen. Den Anfang machte die Chromatische Fantasie und Fuge von Bach, deren Wiedergabe grosse Klarheit und gesunde künstlerische Intelligenz verriet. Weniger gut gelang die gewaltige Fmoll-Sonate von Brahms, hier machte sich der Mangel an Darstellungskraft noch sehr bemerkbar. Das Werk fordert ohne Zweifel eine Summe von künstlerischen Fähigkeiten, wie sie wohl nur ein kleiner Teil unserer Pianisten aufzuweisen vermag. Sehr schön spielte aber die junge Dame die kleineren Stücke

von Robert Schumann (Warum? — Des Abends — In der Nacht —) hier hörte man mit Freude ihrem poetischen und anmutigen Klavierspiel zu. Die noch folgende, etwas trockene Legende von Franz Liszt „Der heilige Franziskus über die Wogen schreitend" wollte uns als Schlußstück des Programms nicht recht behagen.

Auch der einheimische Künstler Georg Zscherneck wartete mit einem Klavierabend auf. Dass sein Spiel bereits auf ansehnlicher Höhe steht, zeigte sich in den Brahmsschen Kompositionen (Capriccio Dmoll und Intermezzo Adur). Noch wirksamer interpretierte er Liapounows „Chant du crépuscule", deren weiche Dämmerstimmungen prächtig zum Ausdruck kamen. Zschernecks Können reift von Jahr zu Jahr, und sein Klavierspiel verdient nachhaltige Beachtung. Dass er es aber unternahm, Liszts Hmoll-Sonate coram publico zu spielen, war doch etwas unvorsichtig, denn das sehr anspruchsvolle Werk fordert für seine Darlegung einen völlig gereiften Pianisten. Auf dem Programm war noch ein sonderbar geformter, mit gruseligen Harmonien bepackter „Marche fantastique" von P. Ertel und eine Konzertparaphrase über „Eugen Onegin" von Tschaikowsky-Pabst verzeichnet. Letztere konnten wir leider nicht mehr hören.

Freunde des Gesanges, die an einen Lieder- und Duettenabend keine grossen Anforderungen stellen, konnten an den Vorträgen von Thea Neumann (Mezzosopran) und Charles Robertson (Bariton) Gefallen finden. Die Sängerin besitzt gute stimmliche Mittel, die sie in zarten Stimmungsliedern geschmackvoll verwendet. Aber in Gesängen die Leidenschaft und Steigerungen fordern, würde ihre Kraft versagen. Auch Robertsons Gesangskunst steht auf keiner sehr hohen Stufe. Zwar ist sein Stimmorgan gut gebildet, aber in der Tiefe fehlt es an Kraft, und die hohen Töne klingen gepresst und lassen den Glanz vermissen. Immerhin brachte er einige Lieder von Franz Schubert und Ludwig Thuille recht wirksam zu Gehör. Der Pianist Alfred Stier begleitete die Gesänge sehr exakt und feinfühlig.

Oscar Köhler

München Severin Eisenberger ist ein Instrumentalist in des Wortes höchster Bedeutung, ein Musiker in der idealsten Einschätzung dieses Begriffes. Ein Virtuose der sein Instrument wie ein Wesen mit Leben, mit Seele, behandelt, der zu seinem Instrument zu sprechen, in psychischem Austausch mit ihm zu stehen scheint; ich habe noch nie einen Klaviervirtuosen gesehen, der mit solch geradezu liebevoller Zärtlichkeit die Abschlagsbehandlung seines Instrumentes kontrolliert und inspiriert, der so völlig ohne selbstsüchtige Absichten sich in den Dienst der Tongebung in ihrer edelsten Erscheinung stellt. Ist bei den meisten Virtuosen eine derartig subtil verfolgte Tonbildung entweder ein Hemmnis für die Gesamtgestaltung eines Werkes, eine Schranke für das unmittelbare Empfinden, oder überhaupt nur ein Mittel, das kalte Licht technischen Glanzes leuchten zu lassen, so steht bei Eisenberger seiner bewunderungswürdigen Hingebung an die Behandlung des Materials das vollendete Resultat desselben gegenüber, also die Erreichung des höchsten Zweckes durch die höchsten Mittel: er schafft in jeder Nummer seines Programms ein über allem Stofflichen stehendes Kunstwerk. Wer könnte sich der fesselnden Kraft seines Kunsterlebens entziehen? Wohl jeder muss bekennen, dass es etwas Ergreifendes ist um ein solches, der Aussenwelt völlig abgewandtes Erfüllen des Musikerberufes!

Einer der berühmtesten Namen nahm Abschied von der hiesigen Öffentlichkeit: Emil Sauer, der allerorts hochgefeierte Techniker, dessen Werte unvergessen bleiben werden. Unter seinem jungen Gefolge haben Anatol von Rössel und Alfred Hoehn, beide hier höchst erfolgreich aufgetreten, Anwartschaft auf ehrenvolle Karriere. Gräfin Malatesta, die Klaviersolistin eines Volkssinfoniekonzertes im Konzertverein, zeigte gleichfalls hohe musikalische Vorzüge.

Etwas Neues in bezug auf das Arrangement von Konzerten sind die sogenannten „Einführungskonzerte von diplomierten Mitgliedern des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands". Diese Vereinigung ist nicht gerade zurückhaltend in der Zahl ihrer Konzertveranstaltungen. Innerhalb 14 Tagen gab es 3 solche. „Bescheidener" erwiesen sich die unter ihren Fittichen dargebotenen Kunstleistungen. Wenigstens erbrachte der erste Abend nur den Beweis für das Vorhandensein guter Qualitäten, die aber z. Z. noch arg mit Hindernissen zu kämpfen haben.

Gute Qualitäten sind auch in unbestreitbarem Masse bei dem Pianisten Willy Bardas vorhanden, der sich als Begleiter dem gefeierten Geigerpaar Petschnikoff feinfühlig anzupassen wusste; aber weshalb musste er Beethovens op. 57 spielen? Wieder einer, der appassionato mit furioso verwechselt, wie das so vielfach üblich. Wo bleibt die Innerlichkeit des Begriffes „appassionato"? wo bleibt die davon untrennbare Würde des Beethovenschen Stiles? Immer wieder fällt mir eine in ihrer Naivität so verblüffend richtige Frage eines erschrockenen Laien ein, der eine losgelassene Musikschülerin spielen hörte: „Aber Fräulein, weshalb spielen Sie denn so wütend??" Furioso und forte ist Trumpf bei den jetzigen Virtuosen und nicht minder beim Publikum.

Auch im übrigen gibt es manches Verwunderliche auf und vor dem Podium. Sei mir dieser kleine Abstecher ins Land der Konzertsaalphilosophie gestattet: weshalb glaubt ein Durchschnittssänger sich verpflichtet oder entsprechend ehrenvoll eingeladen, ein Lied zuzugeben, wenn er kaum nach seiner letzten Programmnummer die Saaltür zum Künstlerzimmer erreicht hat? Ist der Sänger kein Überzeugender, so hat das Publikum in dieser halben Minute ja noch nicht einmal Zeit gehabt, sich zu überlegen, ob es noch eine Nummer in Empfang nehmen möchte, und konnte sicherlich einer noch nicht wachgerufenen Empfindung naturgemäss doch noch keinerlei Ausdruck geben! Also: leerer Wahn des Sängers! Man sollte zurückhaltender in bezug auf Zugaben sein. Hingegen: was berechtigt das Publikum, den Konzertsaal als „Wandelhalle" während der Vorträge anzusehen? weder architektonische noch Situationsgründe können diesen Irrtum rechtfertigen. Zuhörer, welche während der Vorträge sich in den (natürlich mit Vorliebe ersten) Reihen „spazieren setzen", sind nicht einmal durch ihre Ahnungslosigkeit in Dingen künstlerischen Respekts zu entschuldigen, und ist es nur zu bedauern, dass ihrer Frechheit nicht etwa durch das Erscheinen von Bülows strafendem Geist die gehörige Lektion gegeben werden kann! Des weiteren wäre es empfehlenswert, eine Separat-Abteilung am Ende des Saales für mitlesende Zuhörerinnen zu errichten, um dem Unfug von Backfischen zu steuern, die sich notenbewaffnet in die ersten Reihen setzen, obwohl sie das Notenumblättern noch nicht mal gelernt haben!

Man kann mit allem guten Willen im Konzertsaal mit gleicher Intensivität Darbietungen in sich aufnehmen und ungetrübt geniessen, die ins Opernhaus gehören und die uns dort in ihren Bann ziehen. Darunter hatte, nicht im Gesamteindruck aber bei einzelnen Hörern, Walter Kirchhoff trotz seines prächtigen Wagner-Tenors zu leiden, und auch sein ihn mit dem Orchester des Konzertvereins unterstützender Partner Prof. Rüdel. Interesse des Publikums und Beifallsbezeugungen waren unermüdlich, wie auch bei Alexander und Lilly Petschnikoff, die u. a. Sindings ihnen gewidmete zweite Serenade für 2 Violinen und Klavier in München einführten. Nach längerer Zeit liess sich Frau Lorey wieder hier hören und fand mit ihrem umfangreichen Klavierabend warmen Beifall. Ausser Raoul Walter und Rolf Rueff gab es, obwohl der erste Monat der Herbstsaison noch lange nicht abgelaufen ist, schon eine Schar der hiesigen konzertierenden Stammgäste.

E. von Binzer

Wien Zur Feier des 50. Geburtstages Felix v. Weingartners, unter dessen schneidiger Führung die hiesigen philharmonischen Konzerte neuerdings eine Beliebtheit errangen, wie sie ihnen zuvor nur unter Dessoff und Hans Richter vergönnt gewesen, veranstaltete das Orchester am 26. Oktober ein ausserordentliches Konzert, dessen Programm zur grösseren Hälfte aus Kompositionen des dirigierenden liebenswürdigen Jubilars bestand, worauf dann nur noch Beethovens Cmoll-Sinfonie folgte. Das Konzert war nicht ausverkauft, der Enthusiasmus der wohl vollzählig erschienenen hiesigen Verehrergemeinde Weingartners um so stürmischer. Wurde die schon zum Anfang gespielte (zuerst am 6. April 1897 von Weingartner an der Spitze der Berliner Philharmoniker in Wien eingeführte) unter Liszts Vorbild echt dramatisch gedachte sinfonische Dichtung „König Lear" lebhaft applaudiert —

welche für den Kenner nur durch den Vergleich mit der weit ursprünglicher erfundenen Berliozschen Ouvertüre gleichen Stoffes verliert — so geriet das Publikum nach der allerdings unübertrefflich gespielten, sogenannten „Lustigen Ouvertüre" des Gefeierten — mit ihren glänzenden Schlußstücken — schier aus Rand und Band. Jedenfalls war der Beifall diesmal viel stärker als nach der Wiener Erstaufführung der geistreichen, durch die Fülle orchestraler Pikanterien vielleicht allzubunten Burleske in einem philharmonischen Konzerte der verflossenen Saison.

Zwischen und nach den zwei grossen Orchesterstücken war noch eine ganze Reihe stimmungsvoller Weingartnerscher Lieder zu hören, sämtlich von Dr. Ludwig Wüllner in seiner individuell fesselnden, aber mehr schauspielerisch feinst pointierten, als gesanglich volltönenden Manier vorgetragen, begleitet teils vom Orchester, teils vom Komponisten am Klavier. Sie wurden mehr oder minder — dank der Feststimmung des Auditoriums — freundlichst applaudiert, das am meisten melodisch fliessende, anmutig fliessende „Schifferliedchen" sogar zur Wiederholung verlangt. Auffallend aber durchaus nicht störend erschienen in den Orchesterliedern die vielen Wagner-Reminiszenzen von „Rheingold", „Walküre" usw. Und nun spielte Weingartner als Dirigent seinen grossen Trumpf aus mit einer, unterstützt durch das herrliche Orchester, geradezu überwältigenden Interpretation der unsterblichen Beethovenschen Fünften. Ich erinnere mich wirklich, so oft ich auch die in Wien noch immer geliebteste der „Neun Musen" an mir vorüberziehen liess — mindestens hundertmal war das gewiss! — keiner schöneren Aufführung. Weingartners reproduktive Künstlernatur scheint gerade mit diesem göttlichen Meisterwerke förmlich verwachsen: er konnte darum seinen Jubeltag nicht würdiger feiern, als wie er dasselbe am 24. Oktober wieder zu uns sprechen liess. Und das Publikum stand daher auch wie unter einem Zauberbann: vom ersten geheimnisvollen Schicksalspochen der drei Achtel zu Anfang bis zum alles überflutenden Siegesjubel am Schlusse, der sich schon in den letzten Takten brausend ins Parterre und auf die Galerien verbreitete — und gar nicht mehr aufhören wollte. ...

Inzwischen hat unter F. Löwes bewährter Leitung am 22. Oktober auch das vierte der Festkonzerte im neuen Konzerthause stattgefunden, ein zwar prächtiges, aber wohl allzulanges Programm vorführend. Nämlich zum denkbar festlichsten Anfang Bruckners gewaltiges Te Deum (bei der dem Chorklang besonders günstigen Akustik des Saales und den trefflichen Sololeistungen des Ehepaares Adrienne und Felix Kraus, der Frau Nordewier-Reddingius und des Tenoristen Rudolf Ritter eigentlich am meisten zündend!), sodann die musikalisch blühende Esdur-Messe von Schubert, mit denselben Solisten. Brahms' hochpoetische empfundene „Rhapsodie" aus Goethes „Harzreise im Winter" für Altsolo (Frau A. Kraus), Männerchor und Orchester und endlich als Krone des Abends, die Apothese der „heil'gen deutschen Kunst", das unvergängliche Meistersinger-Vorspiel, bei dem sich leider die Akustik für den Glanz der Violine weniger günstig erwies und das auch im Tempo, vielleicht weil es schon so spät war, teilweise überhetzt wurde: im ganzen zuviel des Guten — weniger wäre mehr gewesen!

Den Bericht über die bisher veranstalteten Solokonzerte der Saison für ein nächstes Mal aufhebend, sei heute nur mehr des hochinteressanten musikgeschichtlichen Abends gedacht, welchen wir am 7. d. Herrn Dr. Leopold Schmidts Vortrag über „Die Entwicklung der Sinfonie" verdankten — erläutert durch vom hiesigen Tonkünstlerorchester ausgeführte Beispiele. Leider waren von den rückwärtigen Parterreplätzen des grossen Musikvereinssaales (deren einen der Schreiber dieses inne hatte) die Ausführungen des rühmlichst bekannten Berliner Musikgelehrten nicht immer deutlich vernehmbar. Um so belehrender wirkten die auch von Dr. Schmidt — und zwar gleich feinfühlig als energisch dirigierten Orchesterstücke: zuerst die edel melodische Sinfonia (Ouvertüre) zu Leonardo Leos (1694 bis 1744) Oratorium „San Elena al Calvayro", für die Zeit der Entstehung merkwürdig ausdrucksvoll, auch in der Form von der damals üblichen Dreiteiligkeit abweichend. Sodann eines jener köstlichen viersätzigen Orchester-Trios (Cdur) vom Johann Stamitz (1717—1757), dem eigentlichen Bahnbrecher der klassischen Instrumentalmusik, bisher in den Lehrbüchern über Musikgeschichte weit mehr gerühmt, als wirklich zu Gehör gebracht. Um so dankenswerter erschien die vortreffliche jetzige Aufführung, bei welcher Frl. Hertha Kaiser den Basso continuo des Clavicembalo spielte. Wahrhaft erfrischend wirkte auch die hierauf folgende Cdur-Sinfonie von Dittersdorf (1739—1799) mit der überraschenden Wiederholung des schneidigen Menuetts nach dem sprühenden, fugierten Prestissimofinale. Weiter hörte man noch die beiden bedeutendsten Sätze — das romantisch angehauchte Andante und flotte Menuett — aus C. M. v. Webers erster Cdur-Sinfonie (1807 für die Kapelle des Herzogs von Wüttemberg zu Karlsruhe in Schlesien geschrieben), das schöne Larghetto (Fdur) aus L. Spohrs dritter Sinfonie in Cmoll mit dem imposanten Unisono der Streichinstrumente, ein damals — 1829 — völlig neuer Effekt, später von Meyerbeer in der „Afrikanerin". J. Hellmesberger in seiner Bearbeitung des Händelschen Largo (Arie aus Xerxes) und dem Intermezzo der „Cavalleria rusticana" Mascagnis wieder verwendet — endlich aus Raffs Fdur-Sinfonie („Im Walde") leider nur ein Bruchstück des so stimmungsvoll poetischen ersten Satzes, und um die nachklassische Sinfonie mit einem ihrer bedeutendsten Meisterwerke — aber freilich auch nur fragmentarisch — vorzuführen: Einleitung und Finale aus Brahms' Cmoll-Sinfonie Nr. 1. — Im ganzen ein höchst genussreicher Abend, dem ein zwar nicht sehr zahlreiches, aber um so aufmerksameres, für das Gebotene überaus dankbares Publikum beiwohnte.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Ein ungedrucktes Werk Beethovens. Ein Handschriftenfund von einzigartiger Bedeutung steht zurzeit in Berlin zum Verkauf. Es handelt sich um ein noch unveröffentlichtes Werk Ludwig van Beethovens: die ursprüngliche, von der endgültigen Fassung völlig abweichende Fassung von Beethovens Streichquartett op. 18, Nr. 1. Das Manuskript trägt eine eigenhändige Widmung Beethovens von 10 Zeilen, datiert aus Wien vom 25. Juni 1799, an seinen Freund Karl Ferdinand Amenda, Probst in Talsen in Kurland. Die Widmung am Kopfe der ersten Geigenstimme lautet:

„Lieber Amenda! Nimm dieses Quartett als ein kleines Denkmal unserer Freundschaft. So oft Du Dir es vorspielst, erinnere Dich unserer durchlebten Tage, wie innig gut Dir war und immer sein wird

Dein wahrer und warmer Freund

Ludwig van Beethoven."

Beethoven war später mit dieser ersten Fassung seines Quartetts nicht zufrieden; er schreibt in einem Briefe vom 1. Juni 1801, das Quartett „ja nicht weiterzugeben, weil er es sehr umgeändert habe, indem er erst jetzt recht Quartetten zu schreiben wisse". In der Tat ist die spätere endgültige Fassung des Quartetts gegenüber dieser unveröffentlichten ursprünglichen in sämtlichen Sätzen weit knapper und gedrängter, weit konzentrierter in Form und Struktur, ohne dass der Stimmungsgehalt in seinem Wesen geändert wurde. Bis auf einen geringen Bruchteil ist das vorliegende Manuskript noch ungedruckt.

Ein Brahmsmanuskript mit ungedruckten Liedern. Ein wertvolles Manuskript von der Hand Johannes Brahms hat sich in dem Nachlasse des namhaften Musikforschers und Autographensammlers Alfred Bovet vorgefunden. Es enthält neben einer grossen Anzahl bekannter Lieder von Brahms acht Lieder, die bisher unbekannt geblieben sind und auch in den Ausgaben der Werke von Brahms noch fehlen. Das Heft, das einen Umfang von 34 Seiten hat, ist ein eigenhändiges vollständiges Manuskript von Brahms, das von Clara Schumann mit der Aufschrift „Lieder" versehen worden ist. Das kostbare Manuskript enthält 33 deutsche Volkslieder, von denen 23 für eine Singstimme mit Klavierbegleitung und vier für gemischten Chor a cappella gesetzt sind. Auch die schon bekannten Lieder des Heftes haben einen neuen Wert, insofern, als keines der im Manuskript vorkommenden Lieder vollständig mit der gedruckten Tonart übereinstimmt. Sie weisen vielmehr bedeutende Änderungen auf, die zu interessanten Studien über die Absichten des Komponisten Anlass geben können. Vielfach sind die Lieder in eine andere Tonart transponiert, und die Begleitung ist stets eine andere wie die der gedruckten Ausgabe.

Parsifal 1914. Das Brüsseler Theaterblatt L'Eventail hat eine Parsifal-Statistik für das Jahr 1914 aufgestellt. Danach werden am ersten Tage nach Ablauf der Schutzfrist, also am 1. Januar 1914, in Deutschland an 10 grösseren und 35 kleineren Bühnen Parsifal-Premièren stattfinden. In Frankreich bringen am 1. Januar die Pariser Grosse Oper den Parsifal in französischer Sprache und das Théatre de Champs Elysées in deutscher Sprache, mit deutschen Sängern heraus. Auch die Opernbühnen von Lyon und Marseille kündigen das Festspiel an. In Belgien hat das Brüsseler Théatre de la Monnaie die Première für den 2. Januar angesetzt, und die Antwerpener flämische Oper veranstaltet am selben Tage eine Aufführung in deutscher Sprache. Spanien eröffnet den Reigen mit einer Aufführung des Teatro Liceo zu Barcelona, die schon am 31. Dezember 10 Uhr nachts (12 Uhr deutsche Zeit) beginnt. In der Madrider Königlichen Oper wartet man den Abend des 1. Januar 1914 ab. In Italien lässt man sich etwas mehr Zeit, denn die Mailänder Scala hat als erste italienische Bühne die Première für den Monat März in Aussicht genommen, und noch später kommt England, wo als Hauptereignis der Londoner Saison im Mai der Parsifal in Covent Garden herauskommt.

Kreuz und Quer

Berlin. Die mit der Berliner Akademie der Künste verbundene Meisterschule für musikalische Komposition, deren Leitung Prof. Max Bruch am 1. April 1911 bei seinem Übertritt in den Ruhestand niederlegte, hat einen neuen Leiter erhalten. Ernannt wurde Prof. Georg Schumann, der Direktor der Berliner Singakademie. Er hat sein neues Amt am 1. November dieses Jahres angetreten und ist gleichzeitig Mitglied des Senats der Akademie geworden. Die Neubesetzung dieser dritten Meisterschule — die beiden anderen unterstehen Friedrich Gernsheim und Engelbert Humperdinck — war notwendig, und die getroffene Wahl kann als glücklich bezeichnet werden.

Breslau. Das Breslauer Stadttheater hat jetzt Mussorgskys Oper „Boris Godunow", die zuerst 1876 in Petersburg erschien, 1896 von Rimsky-Korsakow neu bearbeitet und instrumentiert wurde und im Frühjahr 1913 in Paris mit Schaljapin in der Titelrolle Aufsehen erregte, zum erstenmal in Deutschland aufgeführt. Das Textbuch behandelt die Geschichte des falschen Demetrius nach Puschkins und Karamsins Quellen in neun unzusammenhängenden Bildern. Volks-, Wirtshaus- und Kinderszenen wechseln in bunter Reihe mit opernhaften Haupt- und Staatsaktionen. Die Musik dagegen — mit oratorienartigen Chören, Balladen und zierlichen Kinderliedchen, mit einer naturalistisch wahren Deklamation und einer aus der russischen Seele geschöpften Melodik — ist herrlich. Die Oper stellt grosse Anforderungen an Chor und Solisten. Die Breslauer Aufführung wurde ihnen unter Prüwers musikalischer Leitung in jeder Weise gerecht.

Bückeburg. Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe hat sich bereit erklärt, das Protektorat über die zu bildende Orchesterhochschule zu übernehmen, eine dem Zweck entsprechende Schule mit Konzertsaal zu erbauen, den Gehalt des Direktors und des Personals der Schule, sowie einige Stipendien zu bewilligen. Die Leitung der Schule wird durch das Hofmarschallamt des Fürsten und einen vom Verbande aus bestimmten Verwaltungsausschuss stattfinden. Der Verband würde für die Zulagen der Schüler, für das gesamte Notenmaterial, die nötigen Bekanntmachungen, sowie für die Gehälter der beiden anderen notwendigen Lehrer in der Art aufkommen, dass er sich an alle massgebenden Ministerien, Behörden, Städte, Vereine, Stiftungen, Mäcene usw. um Stiftungen von Freistellen zu jährlich je 180 M. wendet und selbst eine Anzahl Freistellen stiftet. Im Laufe der Zeit wird der Verband bemüht sein, sämtlichen Studierenden der Orchesterhochschule volle Freistellen gewähren zu können.

Dresden. Ermanno Wolf-Ferrari, dessen Oper „Der Arzt als Liebhaber" Mitte November in Dresden zur Uraufführung kommt, hat bereits eine weitere Oper: „Honny soit" vollendet. Dem Werk liegt eine Strumpfbandgeschichte aus der italienischen Kolonie in Paris zu Grunde.

Essen. Frau Hermine Reimer-Wendeborn, die insbesondere im Rheinland und in Westfalen bekannte Sopranistin, hat jetzt ihren Wohnsitz von Essen-Ruhr nach Berlin-Wilmersdorf verlegt.

Hamburg. Der Hamburger Lehrergesangverein (Männerchor) setzt einen Preis von 100 M. aus für die beste Komposition seines Wahlspruchs

„Wie unser Meer,
so stolz und hehr
tön' unser Sang!"

Einsendungen, die nur mit Kennwort versehen sein dürfen, sind bis 31. Dezember d. J. an den 1. Vorsitzenden A. Vorbeck, Hamburg 23, Mittelstrasse 32, zu richten. Ein beiliegender Briefumschlag muss den Namen des Komponisten enthalten.

Jena. Die Akademischen Konzerte (Leitung: Professor Dr. Stein) bringen: 1. Konzert am 11. November: 1. Chr. W. Gluck, Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis"; 2. R. Schumann, Konzert für Violoncello Amoll; 3. J. Haydn, Sinfonie Bdur (La reine); 4. J. S. Bach, Suite Cdur für Violoncello-Solo; 5. L. van Beethoven, Wellingtons Sieg (die Schlacht bei Vittoria); Solist: Herr Professor Pablo Casals (Violoncello) aus Paris. 2. Konzert am 17. November: 1. J. Brahms, Akademische Festouvertüre; 2. J. Brahms, Violinkonzert; 3. Fr. Schubert, Unvollendete Sinfonie Hmoll; 4. J. S. Bach, Ciaconna für Violine allein; 5. J. W. A. Mozart, Sinfonie Ddur; Solist: Herr Professor Carl Flesch (Violine) aus Berlin. 3. Konzert am 1. Dezember (Richard Wagner-Gedenkfeier): 1. L. van Beethoven, V. Sinfonie Cmoll; 2. R. Wagner, Vorspiel und Schlußszene des 1. Aktes Parsifal; 3. R. Wagner, Vorspiel und Schlußszene aus den „Meistersingern"; Ausführende: Die Meininger Hofkapelle, der verstärkte Akademische Chor und drei Gesangsolisten. 4. Konzert am 15. Dezember: 1. M. Reger, Vier Tondichtungen nach A. Böcklin. 2. R. Wagner, Siegfriedidill. 3. J. Brahms Gesang der Parzen für 6stimmigen Chor und Orchester; 4. L. van Beethoven, VI. Sinfonie (Pastorale); Ausführende: Die Meininger Hofkapelle und der Akademische Chor. 5. Konzert am 19. Januar: Solistenabend, gegeben von Fräulein Elena Gerhardt (Mezzo-Sopran) aus Leipzig und Herrn und Frau Professor Kwast-Hodapp (Klavier) aus Berlin; Programm: Lieder, Vorträge für ein und zwei Klaviere. 6. Konzert am 9. Februar: 1. Anton Bruckner, Siebente Sinfonie; 2. L. Sinigaglia, Violinkonzert; 3. R. Strauss, Festliches Präludium für Orgel und Orchester; 4. Fr. Liszt, Mazeppa; 5. M. Reger, Römischer Triumphgesang für Männerchor und Orchester; Ausführende: Die Weimarer Hofkapelle unter Leitung des Herrn Hofkapellmeister Raabe; Herr Hofkonzertmeister R. Reitz (Weimar); Jenaer Männerchöre. 7. Konzert veranstaltet vom Akademischen Chor am 23. Februar in der Stadtkirche: J. S. Bach, Die Matthäuspassion; Ausführende: Der verstärkte Akad. Chor; Fräulein Maria Philippi (Alt) aus Basel; Herr Dr. Rosenthal (Bariton) aus Leipzig, Herr G. Walter (Tenor) aus Berlin und zwei weitere Gesangssolisten. Die Akademischen Kammermusikabende finden statt: den 8. Dezember: Das Böhmische Streichquartett; den 13. Januar: Das Stuttgarter Streichquartett; den 16. Februar: Das Jenaer Streichquartett.

Kiel. Dr. Ernst Kunsemüller, Dirigent des Vereins der Musikfreunde und des Kieler Gesangvereins, wird in diesem Winter an neuen Werken aufführen: M. Reger: Orchesterserenade, Debussy: Orchestersuite Iberia, Debussy: l'après-midi d'un faun, Debussy: Rhapsodie für Klarinette und Orchester, Dukas: Zauberlehrling, Sinigaglia: Lustspielouvertüre, Sinigaglia: Orchestersuite „Piemonte", Hausegger: Wieland der Schmied, Scheinpflug: Lustspielouvertüre, Bossi: Intermezzi Goldoniani für Streichorchester, Woikowsky-Biedau: Melodram „Die Maske von Marienburg", Bruch: Neues Konzertstück für Violine und Orchester op. 84, ferner: Beethoven Sinfonie I, II, III, IV, V, VIII, IX, Brahms I, III, IV, Schubert: Tragische (IV) und Unvollendete, Berlioz: Harald in Italien, Tschaikowsky VI, Bruckner VII, Ouvertüren und Suiten von Bach, Stamitz, Mozart, Grétry, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms u. a. An Chorwerken: Bach, Weihnachtsoratorium, Matthäus-Passion, Kantate „Nun ist das Heil", Beethoven, IX. Sinfonie. Der

Fortsetzung Seite 634

Rahmen dieser Aufführungen sind die Konzerte des Vereins der Musikfreunde, Abonnements- und Volkskonzerte.

Leipzig. Im Verlag von Oswald Mutze, Leipzig, erscheint demnächst: Moritz Wirth, „Parsifal in neuem Lichte" Der bekannte Wagnerforscher bietet hier eine Sammlung älterer Aufsätze dar, die jetzt erst aktuell geworden sind, und neu geschriebener. Wirth stellt dar, dass Wagner: 1. wichtige Stücke der Inszenierung noch nicht abschliessend durchdacht hatte, als zwingende Umstände eine übereilte Aufführung herbeiführten; dass 2. bereits richtig von Wagner Bestimmtes, weil die technische Ausführung unauffindbar blieb, mit Notbehelfen entstellt aufgeführt wurde; dass Wagner 3. durch seine Krankheit verhindert war, mehrere grundlegende wichtige Szenen seinen Dastellern mit der richtigen Wirkung einzustudieren.

München. Kammersängerin Erler-Schnaudt und der Baritonist Max Krauss hatten in München aussergewöhnliche Erfolge im Duettgesang. Die Zeitungen rühmen den ausgeglichenen Zusammenklang der beiden wundervollen Stimmen, welche aus der Schule des Münchner Gesangspädagogen Karl Erler hervorgegangen sind.

Neuyork. Die Spielzeit der Neuyorker Metropolitan Oper beginnt am 17. November und endet am 25. April. Am 6. Dezember soll „Der Rosenkavalier" seine Neuyorker Erstaufführung erleben, bald darauf Charpentiers „Julien". Auch das neueste Werk von Wolf-Ferrari „L'Amore Medico" (Text nach Molières L'Amour Médicin) wird in der Metropolitan Oper seine Uraufführung erleben, ebenso die neue Oper „L'Amore dei tre Re" (die Liebe der drei Könige) des italienischen Komponisten Italo Montemezzi. Der amerikanische Komponist Viktor Herbert, der mit einer Oper „Natoma" bekannt geworden ist, wird mit einer neuen einaktigen Oper „Madeleine" vertreten sein.

Nürnberg. In einem Konzert des Philharmonischen Orchesters liess Kapellmeister Wilhelm Bruch ein Stück für Streichorchester und Solovioline von St. Saëns auf Metallviolinen spielen, einer Erfindung des Nürnberger Fabrikanten Heinrich Wachwitz. Die Instrumente sind aus einem von ihm kompinierten Metall (in der Hauptsache Aluminium) hergestellt, klingen sehr gut, wenn auch anders wie Holzviolinen, und keineswegs etwa diese verdrängend, aber sehr wohl geeignet, ganz neue, eigenartige, reizvolle Klangeffekte zu erzielen.

Paris. Der Direktorwechsel in der Grossen Oper hat mit einem Skandal begonnen. Der administrative Leiter Brusson ist im September zurückgetreten, weil ihm der Reklamepächter der Oper Bestechlichkeit vorgeworfen und ihn wegen Gewalttätigkeit verklagt hat. Der Vertrag des artistischen Leiters, des ausgezeichneten André Messager, wäre erst am 1. Januar 1915 abgelaufen, aber man ernannte schon jetzt als Nachfolger Broussons den Direktor des Théâtre des Arts, Rouche, der erklärte, dass er die Oper allein leiten werde. Daraufhin hat Messager seinen Rücktritt erklärt. An seine Stelle soll Camille Chevillard, der Dirigent der Lamoureux-Konzerte, als erster Kapellmeister berufen werden.

Stuttgart. Die Erinnerungen an Beethoven von 140 seiner Zeitgenossen sind von dem Musikschriftsteller Friedrich Kerst neu gesammelt worden und sollen demnächst im Verlage von Julius Hoffmann in Stuttgart erscheinen. Wie wir hören, hat der Herausgeber neben bekannten Quellen viele unbekannte oder vergessene aufzufinden gewusst.

Wien. Die leitende Kommission der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" veranstaltet anlässlich des zwanzigjährigen Bestandes der Gesellschaft eine Feier, umfassend eine Festsitzung (Mittwoch den 19. November 5 Uhr), ein historisches Konzert, (am selben Tage $7^1/_2$ Uhr) und eine kirchliche Aufführung in der Hofkapelle Donnerstag den 20. November 11 Uhr. Es soll den Interessenten der Denkmäler wieder Gelegenheit geboten werden, wenigstens einige Werke aus dem reichen kunsthistorischen Schatze ihrer Publikationen kennen zu lernen und die Kunstkreise sollen zur weiteren Hebung dieser Schätze durch lebendige Vorführungen ermuntert werden.

Zwickau. Am Totensonntag führt Kgl. Musikdir. Vollhardt Christus III. Teil von Dräseke auf. Solisten: Frau Bössneck-Wilhelemy-Glauchau, Frl. Pöschmann-Chemnitz, Frl. Armbrust-Wiesbaden, Herren Bauer-Berlin, Fischer-Sondershausen, Wappler-Plauen.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 8. November 1913, Nachm. $^1/_2$2 Uhr:

M. Reger: Introduktion und Passacaglia (Fmoll) op. 63, vorgetragen von Herrn Herm. Mayer. T. L. da Vittoria: „Jesu dulcis memoria". „Agnus Dei". F. Mayerhoff: „Die mit Tränen säen".

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)

Sonnabend, den 8. November, Nachm. 2 Uhr:

Zwei Orgelstücke a. d. Lutherzeit: a) Präambulum (Komponist unbekannt), b) Arnold Schlick „Maria zart" (Choraltrio). Stephan Mahu: „Herr Gott, erhör' mein Stimm und Klag'". Ludwig Senfl: „Laudate Dominum" (6st.). Martin Luther: „Non moriar" (Originaltonsatz). Benedict Ducis: „Nun freut euch, lieben Christen G'mein". Thomas Stoltzer: Psalm 13. Johann Walther: „In Gott gelaub' ich" (fünfstimmige Choralmotette).

Das nächste Heft erscheint am 13. Nov.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 10. Nov. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester= und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 46

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich=Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.50 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**
Fernsprech=Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 13. Nov. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch= und Musikalienhandlungen des In= u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.



Die Bückeburger Orchesterschule des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter

Als bei der letzten Hauptversammlung des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter zu Bückeburg Professor Hans Winderstein den Antrag stellte, dass der Verband, um dem grossen Mangel an guten Musikern abzuhelfen, eine Musterorchesterschule schaffen möge, bei welcher strebsamen Musikern zur guten Ausbildung im Orchesterspiele ausreichend Gelegenheit geboten würde, ahnte wohl keiner der Teilnehmer der betreffenden Sitzung, dass sich dieser gute Gedanke so rasch zur Tat verwirklichen würde.

Heute ist das Werk im ganzen bereits vollendet, der Bau der Orchesterhochschule in Angriff genommen und alle Vorbedingungen erfüllt, so dass am 1. Oktober 1914 der Unterricht beginnen kann.

Der aufrichtigste Dank für die Verwirklichung der Schule gebührt vor allen Dingen Sr. Durchlaucht dem Fürsten zu Schaumburg-Lippe. Allein seiner grossherzigen Opferwilligkeit verdankt die Schule ihre Entstehung. Nicht allein dass Fürst Adolf ein allen modernen Anforderungen entsprechendes Schulgebäude mit grossen Konzertsälen, Übungsräumen, Bibliothek usw. schafft, sondern er trägt auch die Gehälter des gesamten Lehr- und Betriebspersonals und übernimmt die Verwaltungskosten. Mögen seine grossen Opfer für unsere Orchesterkunst die reichsten Früchte tragen.

Graf von Reischach, der Hofmarschall des Fürsten, verdient mit an erster Stelle genannt zu werden unter denen, die in rührigster Weise am Ausbau des Werkes mithalfen. Seiner Grosszügigkeit, seinem weiten Blick und seiner eifrigen Förderung des Planes, sind alle, die einst den Nutzen der Anstalt geniessen, zu grösstem Danke verpflichtet.

Hofkapellmeister Professor Richard Sahla, dessen Namen in unserer Musikwelt einen guten Klang besitzt, ist von Sr. Durchlaucht dem Fürsten Adolf zum Direktor der Schule ernannt worden. Er war es, der dem Verbande den Weg zu seinem Fürsten ebnete und so die Gelegenheit schuf, das Werk in Bückeburg erstehen zu lassen.

Die Orchesterhochschule, unter dem Protektorate des Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe stehend, hat vielen Fachschulen eines voraus: der Unterricht für die Studierenden ist vollständig konstenlos. Ausser dieser gewiss vortrefflichen Einrichtung erhalten die Schüler noch ein Stipendium von M. 180.— pro Semester; dadurch wird ihnen ein grosser Teil zu den Unterhaltskosten beigesteuert.

60 Schüler sollen Aufnahme finden; bei genügender Zeichnung von Stipendien wird der Zuschuss für die Schüler auf das doppelte erhöht werden.

Erfreulicherweise sind schon eine grosse Anzahl von Stipendien gezeichnet. Obenan steht die kunstliebende Königin Charlotte von Württemberg; ihr folgen Prinzessin Adolf Prinz Wolrad zu Schaumburg-Lippe und Prinz Karl Anton von Hohenzollern.

Das Braunschweiger und Koburger Ministerium für Kunst und Wissenschaft, sowie die Städte Bückeburg, Braunschweig, Hannover und Minden stellen Stipendien für eventuell studierende Landeskinder zur Verfügung. Breitkopf & Härtel, Leipzig; Krupp von Bohlen-Hallbach, Essen; Otto von Mendelssohn-Bartholdy, Berlin; Emil Sulzbach, Frankfurt a. M.; Rittmeister von Seubert, Murnau; Dr. Max Esser, Berlin; Major Brink, Bückeburg; Dr. Albert, Bonn waren sofort bereit, eine Anzahl Stipendien für die gute Sache zu bewilligen.

Die Paul Kuscynski-, Palmsonntag- und Felix von Rath-Stiftung stellen jährliche Beträge für in Betracht kommende Schüler in Aussicht.

Der Deutsche Bühnenverein, der Allgemeine Deutsche Musikverein und die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, sowie die Intendanz des Stuttgarter Hoftheaters begrüssen freudigst die Schaffung der Anstalt und stellen Stipendien in Aussicht. Auch der Landgraf Alexander Friedrich von Hessen, Rudolf Ibach, Barmen; J. André, Offenbach und J. Peters, Leipzig tragen ihr Scherflein zum Gelingen des ganzen bei.

Zur Unterstützung der Mittel der Schule hat sich unter dem Ehrenvorsitz des Fürsten Adolf ein Patronatsverein gebildet, dessen Mitglied ein jeder werden kann, der auf dem Altare unserer Kunst jährlich M. 20.— opfern will.

Mögen alle Aufwendungen dieser Wohltäter die wohlverdiente Anerkennung finden.

Die Schule selbst steht unter der gemeinschaftlichen Verwaltung des Hofmarschallamtes Bückeburg und des Vorsitzenden des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter. Sie wird von dem Direktor überwacht; den Unterricht erteilen ein in allen Sätteln fester namhafter Theaterdirigent und ein in jeder Hinsicht routinierter Konzertdirigent, deren Persönlichkeit noch nicht feststeht.

Der Unterricht findet in Form von zwei- und dreistündigen Proben des ganzen Orchesters oder einzelner Gruppen statt, dazu treten Konzerte und ausserdem wöchentliche Vorträge über orchestertechnische, soziale und musikwissenschaftliche Themen.

Für die Konzertliteratur sind wöchentlich 5 Proben vorgesehen; die zum Studium vorgesehenen Werke sind:

a) Sinfonien: Haydn 3—4; Mozart 2—3; Beethoven 9; Schubert 1—2; Schumann 1—2; Mendelssohn 1; Brahms 4; Bruckner 2; Mahler 1; Tschaikowsky 1;

b) Suiten und sinfonische Dichtungen: Bach Ddur-Suite; 1—2 Brandenburgische Konzerte; Beethoven: Egmont-Musik; Schumann: Manfred; Mendelssohn: Sommernachtstraum; Liszt: Préludes, Tasso, Dante, Faust; Wagner: Siegfried-Idyll: Strauss: Don Juan, Tod und Verklärung, Eulenspiegel, Domestica; Tschaikowsky: Capriccio italien, Mozartiana; Charpentier: Impressions d'Italie;

c) Ouvertüren: Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn, Wagner, Berlioz, Smetana.

Für die Opernmusik zeigt der Studienplan wöchentlich 3 Proben; der Lehrstoff enthält:

Don Juan, Fidelio, Freischütz, Wildschütz, Lustige Weiber, Rienzi, Fliegender Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung, Meistersinger, Parsifal, Salome, Rosenkavalier, Hänsel und Gretel, Ingwelde, Barbier von Sevilla, Troubadour, Aida, Cavalleria, Tiefland, Toska, Hugenotten, Margarethe, Mignon, Carmen, Samson und Dalila, Verkaufte Braut, Eugen Onégin.

An Oratorien und Begleitungen, für welche wöchentlich eine Probe vermerkt ist, sind zum Studium vorgesehen:

Händel: Messias; Bach: Hmoll-Messe; Haydn: Schöpfung; Mozart: Requiem; Beethoven: Missa solemnis; Liszt: Christus; Tinel, Franziskus; C. Franck: Seligpreisungen; M. Reger: 100. Psalm; Violinkonzerte, Klavierkonzerte, Arien und Lieder.

Ausserdem ist wöchentlich eine Probe für prima-vista-Spiel reserviert, zu welcher die ständigen Programme der Kurorchester den Lehrstoff liefern.

Es sei nicht vergessen zu erwähnen, dass die Streicher und Bläser in einzelnen Gruppen die wichtigen Transpositionen in andere Tonarten in einer Probe wöchentlich besonders üben müssen.

Eine ausserordentlich reichhaltige Bibliothek von Partituren und Musikschriften steht in den Lesezimmern der Anstalt den Schülern zur Verfügung.

Der Unterricht findet im Winterhalbjahr vom 1. Oktober bis zum 1. April statt; zur Aufnahme sind Bedingung: 16. Lebensjahr, deutsche Nationalität, die Beherrschung eines oder zweier Orchesterinstrumente, Abgangszeugnis eines Konservatoriums oder einer Musikschule, eventuell Probespiel vor dem Direktor.

Falls Schüler während eines Semesters erkranken, finden sie Aufnahme in dem Bückeburger Krankenhause Bethel.

Eine aus drei Mitgliedern des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter bestehenden Prüfungskommission unterzieht die Anstalt einmal während des Semesters einer Besichtigung, auch wird der Vorsitzende des Verbandes öfters den Unterricht revidieren.

Die Absolventen erhalten Zeugnisse und werden den Orchester leitenden Mitgliedern des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter, sowie überhaupt allen in Betracht kommenden Orchestern, Stellenvermittlungsbüros und anderen Musikerverbänden empfohlen.

In der zweiten Hälfte des Semesters können mit dem Anstaltsorchester Konzertsolisten, Opernsänger und Dirigenten ihre Programme sowie Partien studieren und gegen einen ganz minimalen Betrag Extraproben für diese Zwecke erfolgen. Die Anmeldungen dieser Hospitanten sowie sämtlicher Schüler, sind an den Vorsitzenden des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter, Hofkapellmeister Ferd. Meister, Nürnberg, Adlerstr. 21 zu richten.

Es muss noch besonders betont werden, dass die Orchesterhochschule eine Ergänzung zu den bestehenden Musiklehranstalten bilden soll, jedoch in keiner Weise in deren Arbeitsgebiet, die individuelle Einzelausbildung, eingreift.

Der Verband hält die Wahl der Residenzstadt Bückeburg als Sitz der Schule ganz besonders im Interesse der Schüler für glücklich, da sie dorten nicht wie in grossen Städten durch Musizieren in Kaffeehäusern, Kinos und kleineren Theatern von dem eigentlichen Zwecke ihres Aufenthaltes abgelenkt werden.

Die eifrige Mitarbeit von Max Kämpfert und Dr. Julius Maurer muss hier noch besonders erwähnt werden; setzten sie doch all ihre Kräfte ein, um die Vorarbeiten so zu fördern, dass wir heute an die Öffentlichkeit zur Werbung für unsere Orchesterhochschule herantreten können. Nach menschlicher Voraussicht ist alles so vorbereitet, dass das Wirken der Anstalt ein segensreiches werden soll und kann. Möge sich die aufgewandte Mühe durch künstlerische Resultate lohnen.

Prüfet nun unser Werk und solltet ihr finden, dass dieses oder jenes der Anstalt noch von Nutzen sei, so sagt es uns, wir bauen dankbar auf Grund eurer Ratschläge weiter.

Wir taten das unsere — kommt nun, ihr Jünger der Kunst, damit ihr der Früchte unserer Arbeit teilhaftig werdet.

Ferd. Meister



Viertes Gewandhauskonzert

Karl Goldmark: Aus Jugendtagen, Ouvertüre (zum 1. Male); P. Tschaikowsky: Violinkonzert (Ddur) und Sérénade mélancolique, vorgetragen von Herrn Bronislaw Huberman; Strauss: Aus Italien, sinfonische Fantasie

Es war ein Abend höheren Virtuosentums, eines solchen, das dem Musikalischen nicht entgegensteht: also des Gewandhauses würdig. Für die Blutwärme, auch für die Dankbarkeit, sorgte Tschaikowsky, besonders mit dem prächtigen Violinkonzert, das zu seinen reifsten Werken gehört, während die Serenade zumeist nur äusserlich melancholisch ist. Ein besonderes Verdienst des Solisten war, dass er sowohl die Canzonetta des Konzertes als auch die ganze Serenade ohne irgendwelche Süsslichkeit spielte. Die Verführung dazu liegt sehr nahe.

Das interessante Jugendwerk von R. Strauss wurde trotz glänzender Ausführung ziemlich kühl aufgenommen. Vielleicht hatten diejenigen, die die Entwicklung des

Komponisten nicht kennen, verblüffendere Dinge erwartet. Die bei Strauss typische Überraschung war insofern eine Enttäuschung — für jene. Denn seine italische Neigung ist zahm in den beiden ersten Sätzen, wird aber dann interessant, wenn er in medias res geht. Als Studie (in seiner Entwicklung) ist das Werk bedeutend, hauptsächlich deshalb, weil es seine spätere Manier, um ja nicht etwa zu sagen Manierlichkeit, in ganz bestimmten Wendungen vorausnimmt. Die schliessliche Wendung zum Theater steht dieser italienischen Sinfonie an die Stirn geschrieben. Und die Geistreichigkeit im Funiculisatze wird trotz des immensen Lärmes niemand verkennen. Damit war die eigentliche Potenz schon des jungen Strauss erwiesen.

Sehr hübsch harmonierte hiermit der alte Goldmark, der aus seinen Jugendtagen so gewandt und gefällig berichtet, dass man ihm, namentlich in Anbetracht der glänzenden Instrumentierung, die allzuglatte Meistersingerei nicht übelnehmen darf. Freilich, die Redseligkeit ist sein Erbfehler, trotz der geschickten Theatralik. Es nimmt kein Ende. Beim ersten elegischen Thema, das in der Durchführung die Hauptrolle spielt, ist die Hinneigung zum italienischen Verismus bemerkenswert, aber keine neue Seite in Goldmarks Physiognomie. Am erfreulichsten an Goldmarks Jugendtagen ist die Beobachtung, dass ers an ehrlicher Arbeit nie hat fehlen lassen. Aber immer läufts aufs Theatralische hinaus: die krönende Stretta wie im Zwischenaktspiel vom „Heimchen am Herd". In der Stretta der „Jugendtage" macht sich das zweite Thema, dessen Banalität man trotz des ungarischen Einschlages schon lange vorher zur Genüge durchgekostet hat, so breit, dass alle äusseren Mittel der Steigerung die musikalische Versandung nicht verhindern. Dass die Wirkung nicht allzu gross war, spricht fürs Gewandhaus: das ist kein Theater.

Der Solist, Herr Bronislaw Huberman, der die Krisis des Wunderknabentums überwunden und die Reife des Künstlers errungen hat, ist ein idealer Tschaikowsky-Interpret. Seine Technik erschien unfehlbar, sein Ton nicht gross, aber von wunderbarem Wohllaut und sein Vortrag ganz auf den Ton des Zwiespaltes zwischen Draufgängertum und Sentimentalität gestimmt: echter Tschaikowsky, wie wir ihn vordem von Auer, auch von Petschnikoff (aber hier nicht so zweiseitig) gehört haben. ♮



Bruchs Messensätze

in der Besprechung von Philipp Spitta

Mitgeteilt von **K. Schurzmann** (Berlin)

Am 20. Oktober brachte der Philharmonische Chor in Berlin unter Leitung von Siegfried Ochs die doppelchörigen Messensätze von Max Bruch „Kyrie", „Sanctus" und Agnus Dei" nach sechsjähriger Pause wieder zur Aufführung.*) Die Wirkung war eine so elementare, dass man sich fragte, weshalb das Werk so selten zu Gehör gebracht wird. Freilich erfordert es einen gewaltigen Apparat, Doppelchor, zwei Solosoprane, Orchester und Orgel, aber wie viele Großstädte könnten die Mittel leicht beschaffen und haben bisher noch keine Veranlassung genommen, die Messensätze aufzuführen. Offenbar herrscht über die künstlerische Bedeutung dieser zur Aufführung im Konzertsaal bestimmten geistlichen Musik noch keine absolute Klarheit. Da dürfte es denn nicht ohne Interesse sein, einen sprechen zu lassen, dessen Mund zwar längst verstummt ist, dessen Wort aber lebt und leben wird, so lange wir eine deutsche Kunst unser Eigen nennen: Philipp Spitta. Er widmete dem Bruchschen op. 35 im Kriegsjahr 1870 eine durch drei Nummern laufende Besprechung im „Musikalischen Wochenblatt" (jetzt verbunden mit der „Neuen Zeitschrift für Musik"), das damals soeben erst ins Leben getreten, seinen ersten Jahrgang erscheinen liess. Dieser Spittaschen Besprechung entnehmen wir einiges, was das Verständnis der Messensätze zu klären und zu fördern geeignet erscheint; 43 Jahre sind darüber hingegangen, ohne den Glanz dieser goldenen Worte trüben zu können, sie reden eine so beredte Sprache, dass sie für den Musikschriftsteller noch heute geradezu vorbildlich wirken.

„Unter der stattlichen Reihe von kürzlich erschienenen neuen Kompositionen Max Bruchs, welche fast sämtlich für Chor und Orchester gesetzt sind, gebührt den vorliegenden der unbestrittene Ehrenplatz. Wie von jeher sich die eigenartige und glückliche Begabung dieses Komponisten gern unter dem Haufen der gesamten musikalischen Ausdrucksmittel tummelte, so ruft sie auch hier wieder die vereinigten vokalen und instrumentalen Mächte in ihrem weitesten Umfange zur Dienstleistung auf. Ein Zug zur Grösse und Einfachheit, schwunghafte und schön gezeichnete Melodien, glänzende Pracht der Klangfarbe, daneben ein sicherer Blick für angemessene Proportionen, eine seltene Leichtigkeit im Handhaben gewisser Seiten der Technik — diese hervortretenden Merkmale des Bruchschen Talentes haben auch seinem neusten Werke ihren originellen Stempel aufgedrückt. Dazu aber bemerkt man ein erfolgreiches Streben nach einheitlicher musikalischer Organisation, eine geschickte und sinnige Thematik, eine der Hoheit des Gegenstandes würdige kontrapunktische Vertiefung, kurz wir können nicht anders, als das Werk ein bedeutendes und durchaus meisterliches nennen."

Nach dieser klangvollen Einleitung kommt Spitta auf denjenigen Punkt der Aussensätze zu sprechen, der der erwiesener Massen unverstandene der Komposition ist. Man hat teils bedauert, teils Bruch direkt einen Vorwurf daraus gemacht, dass er das Gloria und Credo nicht mit komponiert hat, also die Kirchenmusik nicht um eine neue Messe bereichert hat. In diesem Vorwurf liegt ein Verkennen der künstlerischen Intentionen des Komponisten. Von ganz besonderer Bedeutung sind daher Spittas feinsinnige Auslassungen über diesen Gegenstand:

„Die poetische Grundlage für seine Komposition hat Bruch dem lateinischen Messentexte in der Weise entlehnt, dass er einige musikalisch besonders brauchbare Partien herausnahm und daraus ein freies ganzes schuf. Er hat also die Verbindung mit dem Kultus aufgegeben und bei der Gestaltung ausschliesslich künstlerische Gesichtspunkte walten lassen. Da er der erste ist, welcher somit die Fesseln einer Tradition abwirft, die für unsere Art der Kunstübung bedeutungslos geworden war, begrüssen wir dies unverhohlen als einen Fortschritt. Der Messentext enthält neben den ewigen Grundwahrheiten der christlichen Religion, deren einfache Vorstellung schon den Menschen aufs tiefste bewegt, doch auch so viel unerquickliche, abstruse Dogmatik, dass nur der naiv-musikalischen Auffassungsweise früherer Jahrhunderte eine künstlerische Bewältigung derselben möglich war." Spitta geht nun die Messen von Beethoven und Franz Schubert (Es-Messe)

*) Vergl. Heft 45 der „Neuen Zeitschrift für Musik".

durch, Beethoven merkt er im Credo seiner Missa solemnis „ordentlich den Ärger an, mit dem er einen ganzen Haufen spröder Worte abtut", während Schubert „einige der dogmatischen Erklärungen sich schenken zu dürfen geglaubt". Wörtlich heisst es dann weiter. „Von der in diesen Werken, sowie in der Schumannschen Messe, herrschenden Auffassung ist es aber nur noch ein Schritt, sich über die Bande des Kultus ganz zu erheben und über die Messenbestandteile als freier Künstler zu disponieren. Wir freuen uns aufrichtig, dass Bruch diesen Schritt getan hat: die Kunst kann durch eine solche Freiheit nur gewinnen."

Nachdem Spitta nun die Behandlung des Textes und die musikalisch zusammenwirkenden Kunstmittel besprochen, geht er an eine Analyse des Werkes, wie sie detaillierter und feinsinniger nicht gedacht werden kann. Sie zeichnet sich bei aller Exaktheit durch einen individuellen Zug poetischen Nachempfindens aus, und ein Hauch von jugendlichem Enthusiasmus, von wahrer ehrlicher Kunstbegeisterung gibt diesen Worten schwellendes Leben. Spitta war, als er diese Zeilen schrieb, kaum 30 Jahre alt, und wie wir bei seiner Jugend sein reifes Urteil und sein schriftstellerisches Telent bewundern, so lieben wir die jugendliche Hingabe an eine Sache, die ihm Herzenssache war.

Ganz besonders hebt Spitta neben der organischen Gestaltung des ganzen die „vorzügliche vokale Schreibart und Stimmführung" hervor, in der „Bruch kaum von einem der lebenden Komponisten übertroffen werden möchte. Wir entnehmen seiner Schilderung folgendes:

„Die Chormassen werden mit jener Freiheit behandelt, die sich durch den Hinzutritt von Instrumentalbegleitung im Laufe der Zeit als naturgemäss entwickelt hat. Wo die beiden Chöre nicht alternieren, sondern vereinigt gehen, ist der Satz bald vier- bald mehrstimmig, bis zur vollen Achtstimmigkeit. Je nachdem die Entwicklung des Tonstückes oder der Wortinhalt es fordert, zieht die Tonmasse sich zusammen und dehnt sich aus; wir werden auf Stellen treffen, wo der Chor in mächtiger extensiver Steigerung allmählig bis zum weitesten Gewebe auseinandergespannt wird, und wiederum auf andere Partien, wo aus reicherer Vielstimmigkeit in intensivem Wachstum derselbe sich nach und nach auf vier Stimmen zurückzieht." Es würde zu weit führen, auf die Spittasche Analyse näher eingehen zu wollen, die wenigen Auszüge müssen genügen. Aber wer von denjenigen, die die Messensätze je erlebt haben, empfindet nicht noch einmal den unbeschreiblichen Zauber des Sanctus bei den Worten: „Von jener Stimmung aber ist etwas darin, die uns in hohen Domeshallen umfängt, wenn das Sonnenlicht mild und voll durch die farbigen Fenster hereinströmt".

Eine Gesamtausgabe des Lebenswerks von Philipp Spitta wird uns erst einen vollen Einblick in sein reiches fruchtbares Schaffen gewähren, jedenfalls gehören seine Rezensionen zu dem Feinsinnigsten, was auf diesem Gebiete je geleistet wurde. Seine Besprechung klingt aus in die noch heute lebenswarmen Worte:

„Und so hoffen wir, dass dieses Werk, das allerdings bedeutende Massen zu seiner Darstellung verlangt, recht bald durch Aufführungen dem grossen Publikum vermittelt werde; es ist unter allen, die uns der reichbegabte Künstler noch geboten, der vortrefflichsten eines."

„Frühlingsfeier"

Kantate in 3 Abteilungen (Klopstock)
für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Karl Prohaska
(op. 13)
Uraufführung in Wien am 29. Oktober

Die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" hatte anlässlich der Jubelfeier ihres hundertjährigen Bestandes im Dezember 1912 einen Kompositionspreis von zehntausend Kronen (!) für das „beste Chorwerk im grossen Stile" gestiftet und der ansehnliche Preis war von den zur Entscheidung berufenen Autoritäten aus nah und fern zwar nicht einstimmig, aber doch mit starker Majorität einem schon durch frühere derartige Leistungen rühmlich bekannten Wiener Musiker: Herrn Karl Prohaska, Professor an der kaiserlichen Musikakademie (Konservatorium), verliehen worden. Und zwar für eine Vertonung von Klopstocks bekannter Ode „Frühlingsfeier" für Soli, Chor, grosses Orchester und Orgel. Im ersten Gesellschaftskonzert der Saison — am 29. Oktober — sollte das preisgekrönte Werk nun auch die Feuerprobe vor Publikum und Kritik bestehen und diese ist — man kann schon nicht anders sagen — geradezu glänzend ausgefallen. Vielleicht könnte die Wahl der Dichtung bei manchem modernen Skeptiker Bedenken erregen — da sie neben grossartigen, die Mitwirkung der Musik geradezu herausfordernden Naturschilderungen und anderen erhabenen Vorstellungen doch auch Hyper-Sentimentales enthält, so z. B. wenn der Dichter bei dem Gedanken, dass das vor ihm „grünlich-goldene, spielende Frühlingswürmchen" vielleicht „ach nicht unsterblich" sei, — in Tränen zerfliesst!! — Aber wie Prohaska das alles in Tönen wiedergegeben, die verschiedenartigsten Stimmungen bei schärfster Charakterisierung des einzelnen zu einem grossen ganzen harmonisch zu vereinigen vermochte, das muss ebenso jedes Vorurteilsfreien Bewunderung erwecken, als des Autors überlegene Kunsttechnik, mit der er die schwierigsten kontrapunktischen Probleme spielend löst, ferner der edle Ernst seiner durch gründlichstes Studium der grössten klassischen wie modernen Meisterwerke geläuterten musikalischen Empfindung — und last not least — sein angeborener Sinn für Tonplastik und Klangschönheit auch im verwickeltsten polyphonen Getriebe. Bezüglich der Universalität des Ausdrucks könnte man Prohaskas „Frühlingsfeier" mit Liszts „Christus" vergleichen. In beiden Werken sollen alle möglichen Stile — vom einstimmigen gregorianischen Gesang und dem Palestrinaschen a cappella-Satz an bis zur farbenreichsten Orchesterbehandlung der Gegenwart im Sinne eines Berlioz und Wagner mit dem grandiosen Fugenstil Bachs und Händels als musikalischem Mittel- und Schwerpunkt — in den Dienst einer grossen, erhabenen Idee gestellt werden. Aber freilich geht Prohaskas Orchester in seiner Preis-Ode über das Lisztsche im „Christus" weit hinaus und nähert sich auffallend dem Mahlerschen, verlangt es doch neben kleiner Flöte 3 grosse Flöten, 3 Oboen, Engl. Horn, Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott, 6 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba; sodann ausser den möglichst stark zu besetzenden Streichern 2 Harfen, Celesta, Pauken, grosse Trommel, grosses und kleines Becken, Tamtam, Triangel, Glockenspiel, Orgel. — Und diese imposante Instrumentalmasse wirkt doch nirgends aufdringlich, übertönt auch nie die gewaltig einherrauschenden Chöre, deren kunstvolle im doppelten, mitunter selbst vierfachen Kontrapunkt gehaltenen Steigerungen — zumeist kühn der modernsten Chromatik angepasst und darum enorm schwer zu singen — so meisterhaft ausgeführt, wie neulich im Gesellschaftskonzert die grandiose, ja überwältigende Wirkung insbesondere der Schlüsse der zweiten und dritten Abteilung des Werkes geradezu entschieden.

Dass allerdings neben der ausserordentlichen Gestaltungskraft des Komponisten (die kaum von der eines anderen lebenden Tonsetzers übertroffen werden dürfte) eine spezifisch melodische Erfindung, überhaupt die persönliche Ausdrucksnote weniger hervortritt, muss wohl zugegeben werden. Karl Prohaska ist im Grunde Eklektiker, aber ein solcher im besten Sinne des Wortes, der die überkommenen Anregungen meisterlich weiterführt und mit imponierender Sicherheit ohne Furcht, rechts oder links anzustossen, die goldene Mittelstrasse wandelt. In dieser Hinsicht könnte

er vielleicht modernen Oratorienkomponisten (deren freilich immer weniger werden!) Muster sein.

Als Höhepunkt seiner „Frühlingsfeier", in welcher er vollkommen die Erwartungen erfüllt, welche er mit einer früheren grossen Chorkomposition — einer auch musikalisch sehr wertvollen, aber an einem allzu pessimistischen Texte krankenden Motette aus dem Buch Hiob — anregt, möchten die schönen, stimmungsvollen Orchestervorspiele des 1. und 2. Teiles, das grandiose mit 4 Themen fugierte „Halleluja" am Schluss der ersten Abteilung, im zweiten Teil die mächtige Steigerung „Sichtbar ist, da kommt, der Ewige!", im dritten Teil die prachtvolle realistische Ausmalung des Gewitters (mit relativ neuen Tonfarben) und das wunderschöne poetische Verklingen des ganzen, da „im stillen sanften Säuseln Jehova kommt und unter sich der Bogen Feindes neigt" — hervorzuheben sein.

Aber auch sonst fehlt es nicht an Einzelschönheiten, die am besten aus der bei F. E. C. Leuckart erschienenen Partitur zu entnehmen. Sie dürfte wohl die Leiter grosser Chorinstitute, die auch über die nötigen orchestralen Mittel verfügen, bestimmen, diese wahrhaft preiswürdige Preiskomposition auch in anderen Städten aufzuführen. Freilich gehört zum vollen Gelingen auch eine lange Reihe minutiös genau durchgeführter Proben, wie sie diesmal Kapellmeister P. Schalk an das überaus schwierige Werk gewandt. Unter seiner zielbewussten, energischen Leitung, welche die Gesellschaftskonzerte auf eine künstlerische Höhe gehoben, wie sie ihnen zuvor nur unter Herbach und Hans Richter vergönnt gewesen, hat sich der Chor des Singvereins am 29. Oktober selbst übertroffen. Und da auch die erkorenen Solisten (die aber mit Ausnahme des Tenors vom Komponisten bedeutsamer nur im Quartett beschäftigt erschienen) — nämlich Opernsänger A. Globerger vom grossherzogl. Hoftheater in Darmstadt (Tenor), Dr. Felix v. Kraus (Bass), seine Gattin Adrienne (Alt), Kammersängerin G. Foerstel (Sopran) durchweg ihr Bestes gaben, nicht minder trefflich Prof. Dittrich auf der Orgel und als Orchester jenes des Konzertvereins begleitete, war es ein Ehrenabend nicht nur für den immer von neuem stürmisch gerufenen glücklichen Preisträger, sondern auch für seine sämtlichen Intrepreten, nicht zu vergessen die hochherzige Preisspenderin: unsere „Gesellschaft der Musikfreunde".

Prof. Dr. Th. Helm



„Ulenspiegel" von Walter Braunfels

Uraufführung am Stuttgarter Hoftheater (4. Nov.)

In Stuttgart, wo Braunfels seinerzeit mit der „Brambilla" sich als Opernkomponist einführte, ging jetzt auch sein neues dramatisches Werk „Ulenspiegel" erstmals in Szene. Man hatte an der Brambilla das starke Talent des noch jungen Tonsetzers leicht herauszufinden gehabt, zugleich aber auch dem Werke wenig Lebensfähigkeit prophezeien können, da die Schwächen des Braunfelsschen Stils, nämlich ungünstige Behandlung der Singstimmen, welche meistens tief gelegt und daher zugedeckt werden und nicht sehr planmässige Anlage des Textbuchs, zu deutlich in die Augen fielen. Die neue Oper zeigt in diesen beiden Hauptpunkten einen entschiedenen Fortschritt, obwohl die dunklen, dicken Farben immer noch vorwiegen und die Handlung auf der Bühne keineswegs andauernd zielbewussten, sicheren Fortgang zeigt. Es ist freilich ein Kardinalfehler eines dramatischen Komponisten, wenn man ihm zu sagen hat, dass er zu subjektiv empfindet. Bei Braunfels trifft dies bis zu einem gewissen Grade zu. Seine Musik ist nicht dramatisch im strengen Sinn, es ist Musik, die ihre Abstammung von sinfonischem oder instrumentalem Stile leicht heraushören lässt. Es gibt einen musikalischen Pappendeckel- und Kulissenstil, der knalliger und schreiender Farben sich bedient. Davon ist bei Braunfels keine Rede, seine Musik ist durchaus wertvoll, in ihrem Grundcharakter ernst, vielleicht auch schwer, aber immer ist es sehr gute, sehr gehaltvolle Musik. Was ihr abgeht, sind die vielen dramatischen kleinen Hilfsmittelchen die oft lächerlich einfach, in ihrer Gesamtheit aber doch unentbehrlich sind, wenn es sich darum handelt, die Musik zur Unterstützung des Wortes oder rein illustrativ zu verwenden. Im „Ulenspiegel" ist ein grosser Reichtum an Einfällen und eine bedeutende Kunst organischer Verarbeitung zu erkennen, es fehlt den drei Akten (7 Bildern) aber an kühnem Wechsel und an deutlich sich abhebenden, dominierenden Stellen. Wenn ich sage, dass die Oper zuviel Musik enthält, wird man verstehen was damit gemeint ist.

Der Titel erfordert eine Erklärung. Ulenspiegel ist nicht der Eulenspiegel des deutschen Volksbuches, er ist der Held des geistvollen, aus der Feder des Vlamen de Coster (gest. 1879) geflossenen Werkes „Uilenspiegel und Lamme Goedgak". Die Handlung spielt zu Herzog Albas Zeiten. Von der abenteuerlich-phantastischen Stimmung des Romans ist wenig mehr bei Braunfels vorhanden, die furchtbare Realistik und der überlegene, kühne Spott des Originals ist ebenso verschwunden wie das Phantastische und Geisterhafte darin, verglichen mit dem Roman erscheinen die Vorgänge bei Braunfels des dichterischen Reizes entkleidet. Der Gang der Handlung ist kurz gesagt dieser, dass Ulenspiegel als Rächer seines als Ketzer verbrannten Vaters und seines ganzen Volksstammes auftritt. Der Held des Stücks, ein richtiger Freiheitsheld ist somit eigentlich die Verkörperung des gesunden, selbst unter stärksten Schicksalsschlägen seine Spannkraft und seine Heiterkeit nicht verlierenden kleinen Vlamenvolkes.

Der erste Akt erinnert an die Volksszene in Egmont, der zweite Akt bringt eine feine Naturstimmung und auch die sonst vermissten Gegensätze, der dritte und zugleich Schlussakt gefährdet infolge der wenig klaren Vorgänge empfindlich die gute Wirkung der vorhergegangenen Szenen. Ein Wurf oder gar ein Zugstück ist Ulenspiegel demnach nicht, aber zum Glück gibt es auch Bühnen, welche sich darauf besinnen, dass der innere Wert einer Oper nicht gerade von dem abhängt, was man zugkräftig nennt. Stuttgart hat, als es den Ulenspiegel annahm, eine höhere Pflicht im Auge gehabt, was den Leitern seiner Oper nur zum Verdienst angerechnet werden kann.

Das neue Werk von Walter Braunfels enthält eine umfangreiche Tenorpartie (Titelrolle), welche von Rudolf Ritter nach der gesanglichen Seite hin sehr gut ausgeführt wurde. Es fehlt an einer grossen Aufgabe für eine hochdramatische Sängerin, denn die weibliche Hauptrolle (Nele, die für den Geliebten, d. h. für Ulenspiegel den Tod erleidet) ist lyrischer Art, und ebensowenig gibt es eine grosse Bass- oder Baritonpartie. Dass der Chor tätig einzugreifen hat, gleicht den erwähnten Mangel einigermassen wieder aus. Als Vertreterin für die lyrisch-dramatische Partie wusste sich Marga Junker-Burchardt auszuzeichnen. Die szenische Anordnung lag in den Händen Emil Gerhaeusers, ihm war die bühnenwirksame Ausführung der Ideen des Dichterkomponisten zu verdanken. Wo es nicht gelang, den Zuschauer zu intensiven Folgen zu zwingen (im 3. Akt), stand es nicht in der Möglichkeit der Regie, dies zu erreichen. Max von Schillings schwang den Führerstab. Ausbesserungen von Einzelheiten werden sich von selbst noch ergeben, das ganze hatte Schwung und Charakter.

Alexander Eisenmann



Aus dem Berliner Musikleben

Von Dr. Walter Paetow

Kammermusik

Nichts ist so beruhigend für den Glauben an eine trotz alles Hastens und Drängens unserer Tage gesunde und glückliche Weiterentwicklung des allgemeinen musikalischen Lebens, wie die Beobachtung, dass sich der Sinn für Kammermusik nicht verliert sondern im Gegenteil mehr und mehr belebt und verstärkt. Der Besuch unserer Kammermusikkonzerte nimmt von Jahr zu Jahr zu, — woraus man ohne weiteres schliessen darf, dass die häusliche Pflege einer edelsten Kunstgattung mehr und mehr erstarkt. Wer daheim seine Duos, Trios, Quartette usw. studiert hat, möchte sie nun auch von erprobten Künstlern hören; so erklärt sich der stetig wachsende Besuch mehrerer „zyklischer" Kammermusikkonzerte, so erklärt sich die stetig wachsende Zahl von Kammermusikkonzerten auswärtiger Vereinigungen. Wer eine Übersicht über die hervorragendsten Kammermusikvereinigungen unserer Zeit gewinnen will, braucht

nur etwa ein halbes Jahr planmässig die Berliner Konzerte zu besuchen, um vollständig über den Stand der Dinge unterrichtet zu sein. In den wenigen ersten Wochen dieses Winters z. B. hat man bereits wieder das ganz internationale Bild nachprüfen können, das sich im Laufe der Jahre an der Kammermusik für uns herausgebildet hat. Das Brüssler Quartett hat sich eingefunden, bei dem man immer von neuem bewundern muss, wie es gerade unsere klassischen deutschen Meister und unter ihnen wieder besonders Beethoven ehrt; das Petersburger Streichquartett ist als Gast eingekehrt, das in einem der vortrefflichsten Joachim-Schüler, in Charles Grigorowitsch, einen ungewöhnlich sicheren und durch und durch musikalischen Primgeiger besitzt; das Wiener Rosé-Quartett hat uns einen Abend geschenkt, der eine Fülle höchster musikalischer Freuden bescheerte; es brachte nach Bruckners langem, aber in Einzelheiten freilich sehr schönen Quintett das erste Sextett von Brahms zur Aufführung, das man in aller seiner blühenden Frühlingspracht voller Entzücken unter den Händen der Wiener Künstler aufleben sah und das dann auch zu stürmischen Begeisterungskundgebungen führte; „die Böhmen" haben mit Unterstützung von Karl Friedberg und Leopold Goedecke, dem ausgezeichneten Kontrabassisten unseres Philharmonischen Orchesters, einen Schubert-Abend veranstaltet, an dem sie das Forellen-Quintett und das grosse Cdur-Quintett zu Gehör brachten; man konnte des weiteren auch das Flonzaley-Quartett wieder begrüssen, das sich hier viele Freunde gewonnen hat, aber diesesmal leider so unvorsichtig war, eine Schönbergsche Arbeit zu befürworten, die sich — wann immer man ihr begegnet — mehr und mehr als ein vager Versuch erweist, um jeden Preis etwas besonderes bedeuten zu sollen, womit sein Schicksal natürlich besiegelt ist. Unsere eigenen Kammermusiken haben ihre Tätigkeit fast durchweg wieder aufgenommen; gutem Brauch gemäss ist den Abonnenten der Konzerte, die das Klingler-Quartett veranstaltet, zunächst mit Werken von Haydn, Mozart, Beethoven die Erinnerung an klassische Kunst aufgefrischt; und ebenso gutem Brauch gemäss hat sich das Marteau-Quartett alsbald wieder der Kunst eines lebenden Tonsetzers angenommen; diesmal diente es dem Schaffen F. Mikoreys, eines „modernen" Komponisten, der doch genug Selbstzucht besitzt, um nicht „Futurist" zu werden, sondern in alte Schläuche neuen Wein zu giessen. Marteau spielte von ihm eine „kleine Suite für Violine allein", in der nach Bachischem Muster in sehr gedrängter Form eine stattliche Fülle reifer und schöner Gedanken vereinigt ist; er brachte ausserdem, unterstützt von seinen Quartettgenossen und am Klavier vom Komponisten selbst, ein Quintett (in Emoll) und ein Trio (in Hdur) zur Aufführung, — zwei Werke von bester Struktur und anregendem Inhalt. In beiden sind die Scherzosätze besonders gut geraten; aber es ist erfreulich, sagen zu dürfen, dass doch auch die langsamen Sätze reich genug beseelt sind, um nicht zu ermüden. Die thematische Durchführung durch die Einzelsätze ist ohne weiteres als klug und feinsinnig zu erkennen; insofern sie sich auf die Durchführung im ganzen bezieht, scheint sie mir im Trio besonders gut gelungen zu sein; aber gerade in diesem Betracht kann man nach einer Begegnung ein abschliessendes Urteil nur schwer fällen. Wesentlich bleibt, dass Herz und Verstand hier gleichermassen sich betätigen.

Ein neues Werk brachten auch Schnabel und Flesch zu unserer Kenntnis: eine Sonate für Klavier und Violine von Erich Wolfgang Korngold, dem jugendlichen Wiener Komponisten, dessen Talent uns immer von neuem in Erstaunen versetzt. Dieses neue Werk ist geeignet, den Glauben an dieses ungewöhnliche Talent zu festen, — es erscheint in seiner Form runder und in seiner Sprache natürlicher, als gelegentliche andere Arbeiten des jungen Tonsetzers. Ganz besitzt es wohl nicht die Freiheit der Gedanken und Empfindungen, die auf das Komponieren als eine Art von Naturnotwendigkeit schliessen lässt; aber in seinem lebendigen Strom, der es von Anfang bis zum Ende beherrscht, wirkt es trotzdem wie eine Offenbarung einer gottbegnadeten Natur und in seinem geistigen Flusse als die Äusserung eines nachdenklichen, nicht altklugen sondern nur eben frühzeitig musikalisch schöpferischen Geistes. Überraschend geschickt erschienen mir die Einzeleinfälle für den Klangreiz der beiden Instrumente; man weiss, wie gerade beim Dur nur zu oft bald dem Charakter des Klaviers, bald dem der Geige in überscharfer Absicht entsprochen wird; hier kam ein jeder auf seine Kosten und im Ensemble gab es einen reinen und schönen Wohllaut. Schnabel und Flesch waren dem sehr beifällig aufgenommenen Werke die besten Interpreten, wie sie ja überhaupt nicht nur im Solo- sondern auch im Duospiel an allererster Stelle unter unseren Meistern stehen. Wer sie an ihrem ersten Kammermusikabend die drei Duosonaten von Brahms hat spielen hören, wird einen unauslöschlichen Eindruck empfangen haben: die verträumte Romantik der ersten (op. 78), die bewegte Anmut der zweiten (Thunersee-Sonate op. 100) die Leidenschaft der dritten (op. 108) — — alles das kam in einer Stilsicherheit und Eindringlichkeit zur Geltung, dass der Freude kein Ende war. Die beiden Apostel wurden gleichsam zu zwei Propheten von der ewigen Schönheit dieser Kleinodien unserer neueren Kammermusikliteratur. Es ist übrigens auffallend, wie sehr das Duospiel jetzt gepflegt wird; nicht nur dass sich zwei feinfühlige Naturen, wie die der Geigerin Gabriele Wietrowetz und des subtil mitschaffenden Robert Kahn, zur Wiedergabe von Kammermusikstücken zusammenschliessen — — auch für das Spiel auf zwei Klavieren ist eine neue Ära angebrochen. Mit grosser Freude erinnert man sich der Vorträge der Schwestern Satz, mit ebenso grosser Freude hat man unlängst die Schwestern Gertrud und Hilde Viëtor begrüsst. Sie machten uns mit einem Andante (op. 41 Nr. 1) von Chr. Sinding bekannt, das in der Literatur für zwei Klaviere einen Ehrenplatz verdient. Aus einem Nichts quasi wächst hier in gewaltigem Crescendo ein pracht- und machtvolles grosses Tonbild von gewinnender Schönheit auf, dessen Werden und Vergehen man mit gespannter Aufmerksamkeit folgt. Wird dieses Andante so geschickt aufgebaut, wie durch die Damen Viëtor, so fesselt es vom ersten leisen Beginn bis zu seinen Höhepunkten. Weniger glücklich erschien mir die Wahl einer zweiten Novität: Märkische Suite von Hugo Kaun. Auch diese ist geschickt dem „Stil der zwei Klaviere" angepasst und auch sie wurde bewunderswert stilgerecht gespielt; aber sie bringt der musikalischen Freude nur wenig und steht vollends mit ihrem Titel in gar keinem oder nur ganz losem Zusammenhang. Drei Sätze sollen uns folgendes nahe bringen: Märkische Heide (Basdorf-Liepnitzsee), Abendstimmung (Kloster Chorin) Menuett (Rheinsberg), — wer wollte gegen solch' ein General- und Einzelprogramm etwas einwenden? Aber ich muss sagen, dass ich das eigentlich Charakteristische trotz der Anweisungen auf dem Programm nirgends gespürt habe. Wo blieb das Urmärkertum, das Knorrige, Gutmütig-Derbe, zum Humor mehr als zum Witz neigende? Wo blieb weiter das Fridericianische, an das wir bei dem Namen Rheinsberg ohne weiteres denken? „Menuett" allein machts nicht! Wir wollen bei einer märkischen Suite die Märker als halbe Franzosen ihre Menuettbewegungen machen sehen — — — da heisst es zwei Stilarten miteinander verschmelzen und es genügt nicht, Überkommenes ein wenig zu frisieren. So blieb das Märkertum ziemlich im Verborgenen und auch das Franzosentum des Hofes wagte sich nicht hervor; was übrig blieb, war gefällige, gut und brav gearbeitete Musik des Alltags, die auch als deutsch-amerikanische oder italienisch-österreichische oder französisch-internationale Suite getrost bezeichnet werden könnte.

Ganz reine Kammermusik hat uns dafür Wanda Landowska geboten; sie gilt vielen zunächst nur als die Meisterin des Cembalo, aber sie ist denn doch viel mehr: eine Lehrmeisterin der Kunst schlechthin. In ihrem letzten hiesigen Konzert gab sie zielbewusst einen historischen Vergleich zwischen dem modernen Klavier und dem alten Cembalo; sie spielte bald auf dem einen, bald auf dem andern Instrumente. So objektiv sie dabei zu verfahren suchte — so subjektiv blieb sie letzten Endes doch, denn sie liess nicht verkennen, — wenn sie etwa eine Mozartsche Sonate auf dem modernen Klavier spielte, — dass sie deren Klangcharakter auf das alte Instrument zurückzuführen suchte. Sie bevorzugte das mf., da naturgemäss dieses dem f. des alten Instrumentes am besten entspricht; aber sie liess darüber doch nie vergessen, dass Kompositionen von Rameau, Daquin oder Couperin mit ihrem tonmalerischen Charakter ganz anders behandelt werden müssen, als etwa eine Mozartische Sonate, die durchaus den volleren Klavierton verträgt. Derlei historische Vergleiche sind unschätzbar; dass sie auch dem Vergnügen weiterer Kreise entgegenkommen, bewies die jubelnde Begeisterung der Zuhörer, die sich um die uner-

mündliche Künstlerin scharten. Will man ein Fazit ziehen, so muss man freilich sagen, dass die Cembalomusik unserem Ohr doch nur sehr wenig bietet und wir also bemüht sein müssen, geschickt eine Brücke zu schlagen zwischen ursprünglichem Klangcharakter und modernem Auffassungsvermögen; wir müssen uns mit dem Gedanken befreunden, dass alle diese Musik letzten Endes Kammermusik ist und ihre Schöpfer an den Konzertsaal unserer Tage nicht gedacht haben.

In diesem Konzertsaal findet ja nun, — nach Lage der Dinge ist's nicht anders möglich — ein jeglicher seinen Platz, — ob man ihn auch am liebsten ganz allein im kleinsten Kreise bei sich im Hause sein Wesen treiben lassen möchte. Sven Scholander ist zu Gast bei uns, — hat seine Tochter mitgebracht und seine Guitarre, seinen guten Humor und all seinen tiefen künstlerischen Ernst nicht daheim gelassen. Er singt deutsche und französische Volkslieder und schlägt dazu seine Laute, — und er erhebt sich und seine Zuhörer weit hinaus über Deutschtum und Franzosentum und über seine eigene Nationalität, indem er rein menschlichen Empfindungen den wahrsten Ausdruck leiht. Er macht uns lachen und weinen in einem Atem, — er scheint zusammenzubrechen unter der Wucht eines furchtbaren Schicksalschlages und er wächst im nächsten Augenblick auf zum sieghaft-besiegten Helden; er erzählt von den entsetzlichsten Leiden der Enterbten aller Jahrhunderte und er wird zu einem verherrlichenden Poeten selbst ärgsten Krieges. Aus seiner „Kammer"-Musik wird man unversehens inmitten allen Lebens mit Kampf und Ungemach geführt und muss doch fröhlich werden. Meister des lautersten Humors — Dich grüssen wir!



Das deutsche Sinfoniehaus

Stuttgart

Man kann es nur mit Freude begrüssen, dass über den Plan eines deutschen Sinfoniehauses bisher nicht allzuviel in die Öffentlichkeit gedrungen ist. Solange die Sache noch in der Luft lag, war es besser, dass sich ein kleiner Kreis mit der Frage beschäftigte, wusste dieser genau, was zu erreichen war und konnte er mit positiven Tatsachen herausrücken, dann war es noch Zeit genug, das Interesse der Nation auf den Gedanken des deutschen Sinfoniefestspielhauses zu lenken. Die Zeit ist jetzt da. In Stuttgart wurde am 4. November unter dem Vorsitz des Generalintendanten Baron zu Putlitz von dem Ehrenausschuss des Vereins Deutsches Sinfoniehaus einstimmig beschlossen, den Gedanken, welcher Anlass zur Gründung dieses Vereins gegeben hat, am Versammlungsort, d. h. in Stuttgart zur Tat werden zu lassen. Ein besonderer Ausschuss hat sich mit der Platzfrage und mit der Finanzierung des Unternehmens zu beschäftigen, es ist beabsichtigt, die würdige Stätte des sinfonischen Kunstwerks zur 150. Wiederkehr des Geburtstages Beethovens einzuweihen.

Es ist nun schon einmal so, dass alles, was darauf hinzielt, uns einer Gewohnheit zu entfremden, auf stärksten Widerspruch stösst. So wird es auch jetzt wieder sein, man wird von verschiedener Richtung her gegen die Verfechter des Projekts anrücken, kluge und geistvolle, aber auch ängstliche und leicht zu widerlegende Einwürfe werden dagegen vorgebracht werden, inzwischen aber strebt der Gedanke selbst nach Verwirklichung und ohne sich aufhalten zu lassen, wandelt er sich um zu einem dauernd sichtbaren Zeugen idealen Strebens und hochsinniger Anschauungen. Man kann zunächst die Frage überhaupt verneinen „Brauchen wir ein Sinfoniehaus?" Gewiss, so notwendig wie das tägliche Brot ist uns das Sinfoniehaus nicht. Mit Zweckmässigkeitsgründen und -Gegengründen lässt sich hier nichts beweisen. Lieber sagen wir daher: Wir wollen ein Sinfoniehaus, d. h. wir sehnen uns nach einer abseits des Tagesgetriebes errichteten Pflegestätte für die hehren Offenbarungen sinfonischer Kunst. Darüber sind wir alle einig: Das Konzertleben, wie es sich ausgestaltet hat, kann uns kaum höhere Befriedigung geben. Die Verquickung mit geschäftsmässiger Ausbeutung, die Hast, in der sich alles auf diesem Gebiete abspielt, hat der Kunst viel von ihrer Würde geraubt. Es scheint jetzt die Zeit gekommen, an der inneren und äusseren Vervollkommnung des Konzertsaals zu arbeiten. Paul Ehlers-München hat es in seinem Vortrag in der Ausschußsitzung vom 4. November in sehr klarer und feiner Weise dargelegt, dass an unseren Konzertsälen die Abstammung vom Ballsaale, der Stätte rauschender Vergnügungen oder höfischer Feste immer sichtbar geblieben ist. Wir haben kein Bauwerk, das aus dem Geiste der Musik heraus erdacht worden ist. Zwar hat es mehr oder weniger gelungene Versuche gegeben, eine durchgreifende Änderung herbeizuführen, aber sie blieben Versuche. Das Festspielhaus für Musik, vor allem für die Sinfonie, das Gegenstück zu dem Bayreuther Festspielhaus für das Musikdrama, wer soll es uns schenken?

Nachdem die Pläne des Münchner Architekten Ernst Haiger der Öffentlichkeit zur Begutachtung vorgelegt worden sind, wird die Antwort hierauf nicht schwer sein. Eben zur Verwirklichung des Haigerschen Planes*) hat sich der Verein gebildet, dessen führende Mitglieder die Überzeugung gewonnen haben, dass es sich bei dem tempelartigen Bau in seiner hellenischen Heiterkeit und Würde um die einzig mögliche Lösung der schwierigen Aufgabe handelt. Haigers Entwurf ist die Frucht langjähriger Arbeit und dennoch oder gerade deswegen nimmt er sich aus, als sei er im Moment genialer Eingebung hingeworfen. Raumverhältnisse, die, wie Haiger in seiner Erläuterung sagt, „das Gemüt durch Ruhe und Einfachheit auf das Erhabene stimmen" und bildnerischer Schmuck, der eine edle Farbenharmonie entstehen lässt, geben uns die Ahnung, dass es sich hier um etwas Besonderes, Aussergewöhnliches handelt. Der Typus des ganzen ist neu, doch nicht in dem Sinne, dass es sich um ein verwegenes Experiment handelt, die Anpassung im einzelnen an bekannte Typen liess sich auch gar nicht umgehen. Der Schöpfer des Baues, von dem in Stuttgart ausser den Plänen auch ein anschauliches Modell zu sehen war, stellte sich selbst folgende Forderungen:

1. Schaffung der räumlichen Bedingungen für die Aufstellung eines grossen Orchesters und eines grossen Chores;
2. Grösste Bequemlichkeit für die Mitwirkenden;
3. Unsichtbarkeit des Orchesters für das Publikum;
4. Sichtbarkeit des Chores für das Publikum;
5. eine Raumwirkung, die durch Ruhe und Einfachheit das Gemüt auf das Erhabene stimmt, und deren alle, auch die Mitwirkenden, teilhaftig werden;
6. Ausgestaltung der Gesamterscheinung der Sitzreihen des Chores zu einem reichen bildnerischen Kunstwerke, das sich als den bedeutsamsten Bestandteil der Gesamtarchitektur darstellt;
7. eine gute Akustik.

Ob die Forderung der guten Akustik, die doch eigentlich die Hauptforderung bleibt, erfüllt werden wird, kann wohl niemand voraussagen. Die grosse Höhe des Raumes lässt neben der reichlichen Verwendung von Stein (selbst Fenster aus Glas sind nicht vorgesehen, statt ihrer werden dünne Marmorplatten verwendet) Bedenken über eine günstige Akustik aufkommen. Da aber von vornherein der Orchesterraum so angelegt werden soll, dass seine räumliche Ausdehnung nach der Tiefe oder Breite zu frei bestimmt werden kann, wird es nicht gar zu schwer halten, die akustischen Verhältnisse, falls sich die Notwendigkeit dazu herausstellen sollte, zu verbessern. Beim dritten Punkt „Unsichtbarkeit des Orchesters für das Publikum" hat sich Ernst Haiger inzwischen nachgiebiger gezeigt. Die Unsichtbarkeit ist nicht mehr conditio sine qua non. Und das mit Recht. Die Forderung, die Medien, durch welche uns das Kunstwerk vermittelt wird, dem Auge ganz zu entrücken, geht entschieden zu weit. In Heidelberg denkt man allerdings daran, auch den Chor dem Blicke zu entziehen. Es darf aber nicht ausser acht gelassen werden, dass ein grosser Teil derjenigen, welche früher Feuer und Flamme für die durchgreifendste Reform waren, heute toleranter denken. Vox populi, vox Dei. Man entrücke dem Auge alles, was stimmungraubend ist, degradiere aber nicht den Künstler, der doch auch freudig Mitgeniessender und nicht nur Genussschaffender ist, indem man ihm die Rolle eines im Dunkeln agierenden Handlangers überlässt. Es wird sich darum handeln, einen Mittelweg zu finden, zu dem ja auch der Erbauer bereit ist, damit nicht von vornherein viele, die dem Plane im übrigen aus voller künstlerischer Überzeugung

*) Ernst Haiger: „Tempel und Sinfonie" (mit 7 Tafeln des Entwurfs), Verlag E. Dieterichs Jena 1910.

zustimmen, sich missmutig abwenden. Vielleicht kommt in den nächsten Jahren die wichtige Frage aufs Neue in die öffentliche Beleuchtung oder wegen dieser Zeilen zu einer Aussprache und zur Mitteilung von Erfahrungen. In einer Sitzung des Arbeitsausschusses in Stuttgart war es namentlich Max von Schillings, welcher dafür eintrat, das Prinzip der völligen Unsichtbarkeit nicht als undurchbrechbar auszulegen.

Gegenüber der hochbedeutsamen Idee an sich, deren Verwirklichung man einst eine kulturelle Tat nennen wird, besitzen Fragen, welche sich auf Einzelheiten der Ausführung beziehen, nur eine geringe Bedeutung. Möge der Tag, der das Festjahr des Meisters sinfonischer Kunst, das Jahr 1920 einleitet, die Sonne auf die „Deutsche Akropolis" auf dem Stuttgarter Hügel herableuchten lassen und die läuternde und reinigende Kraft aller grossen, zum festen Besitz der Menschheit gehörenden Chor- und Sinfoniewerke möge an allen denen sich bewähren, welche dereinst zur Stätte des sinfonischen Festspiels wallen.

Alexander Eisenmann

Rundschau

Oper

Berlin Der Mangel an eigentlichen Novitäten in unseren Berliner Opernhäusern wird von den Direktionen durch Neubearbeitungen überdeckt. Besonders im Königlichen Opernhause, wo man hundertmal lieber eine alte, längst vergessene und auf keinen Fall mehr zu rettende Harmlosigkeit mühsam „neu bearbeitet" — wer denkt dabei nicht an die Anzeige „Alte Kleider werden auf neu gebügelt"? — als an das Werk eines zeitgenössischen Komponisten herangeht. Warum nun gerade der Mut zum Reinfall mit alten Stücken so viel grösser ist wie mit neuen kann ich mir absolut nicht erklären.

Also wir haben wieder einmal eine „Ausgrabung" erlebt. Wie gewöhnlich, hat sie der Oberregisseur Georg Droescher gemacht. Er hat Boieldieus zweiaktige komische Oper „Les Voitures versées" unter dem Titel „Der Satansweg" übersetzt und „neu bearbeitet". „Alt bearbeitet" wäre richtiger gewesen. Übersetzung und Bearbeitung dürften ein gut Stück zusammengehören in diesem Fall. Und darum muss man wohl auch über beide zugleich den Stab brechen: das Opernmässige ist uns erhalten geblieben, aber das Komische hat Herr Droescher in die Versenkung fahren lassen. Das Opernmässige ist aber beileibe nicht so unterhaltsam, wie es das Komische in diesem Stück sein könnte, denn die Handlung ist ganz hübsch erfunden: Ein Paris-süchtiger Landgutsbesitzer hat die Landstrasse, die an seinem Besitztum vorüberführt, so schlecht werden lassen, dass vor seinem Tore alle Postwagen umkippen und Bruchschaden erleiden, der erst in längerer Reparatur wieder behoben werden kann. Inzwischen lässt sich der Herr von den mit grösster Liebenswürdigkeit aufgenommenen Reisenden alle Pariser Neuheiten erzählen und versucht, sich den Pariser Schliff abzugucken. Eines Tages aber kommt die Strafe. Er hat auf seine Weise eine sehr unbequeme Reisegesellschaft ins Haus bekommen, die er schleunigst wieder abschieben möchte. Ihr Wagen ist nicht so schnell wieder in Gang zu bringen. Er holt darum aus einem Nachbardorf eine Postchaise und nun kippt er auf dem Satanswege selbst um und holt sich ein paar Beulen. Auf dass die Liebe in dem Stück nicht zu kurz komme, wird eine Nichte des Gutsherrn an einen „hübschen jungen Mann" verlobt, während ein junger Geck, den der Onkel lieber als Mann der Nichte gesehen hätte, bei einer hübschen Witwe abblitzt und sich, wie man zu sagen pflegt, zwischen zwei Stühle setzt. In dieser Handlung ist doch entschieden Humor, wenn auch bescheidener. Aber Herr Droescher hat zum Wörterbuch der abgedroschenen Bühnenphrasen und -witze gegriffen, und da gibt es natürlich nichts, was einem solchen Vaudeville die für den heutigen Gaumen nötigen Würze geben könnte. Warum hat er sich nicht einen modernen Humoristen herbeigeholt, etwa Roda-Roda, oder „Karlchen", oder auch Kadelburg und Genossen? Eins ist jedenfalls klar, die Musik, von Richard Strauss mit grosser Liebe und Hingabe einstudiert und aufgeführt, wirkte viel unterhaltender als das Textbuch. Vielleicht hätte sie sogar noch mehr ausgerichtet, wenn der Text mehr auf die musikalischen Pointen eingestellt worden wäre, die man hie und da aus der Partitur heraushört. Im ganzen ist allerdings auch die Musik nicht von so grossem Werte, dass man ihretwegen die Oper unbedingt retten müsste. Formvollendet, reich an hübschen Einfällen thematischer, motivischer und instrumentativer Art, ist sie nicht mehr und nicht weniger als eine durchschnittliche, lebendige und typische Unterhaltungsmusik echt französischer leichter Art. Wollte man sich die Mühe des Suchens nehmen, so wird man noch eine ganze Reihe solcher Opern in den Pariser Bibliotheken finden, bei denen ebensoviel für oder gegen eine Neubearbeitung spricht wie in diesem Falle des „Satansweges". Die Aufführung war von etwas schwerfälliger Komik und kam nicht aus dem Konventionellen heraus. Gregor hätte das schon anders gemacht!

In der Charlottenburger Oper gab es eine neubearbeitete „Undine", für die Direktor Hartmann verantwortlich zeichnete. Er ist mit einem Stahlbesen zwischen die freundlichen Zutaten der Gumpert, Lassen usw. gefahren und hat in der Hauptsache den Urtext des vor der Wiener Partitur verfassten Klavierauszuges hergestellt. Dieser ist vollständiger als die Partitur. Er enthält u. a. auch den Anfang des grossen Duetts im ersten Akt, von dem man sonst nur die Cdur-Romanze und den Esdur-Schluss hört, und wobei man sich jedesmal wunderte, wie der brave Lortzing dazu gekommen war, ein Stück in C anzufangen und in Es zu schliessen. Im Original fängt nämlich das Duett in Es an, moduliert in einem Moderatoteil nach C, dann erst kommt die Romanze in dieser Tonart und der Schluss wieder in Es. Ferner hat Hartmann, dem bei seinen Arbeiten auch der bekannte Lortzingforscher G. R. Kruse zur Seite stand, die üblichen Striche beseitigt, so dass das Werk einmal wieder in seiner Originalgestalt gehört worden ist. Bis auf einen Strich im letzten Akt. Hier lässt Hartmann die Hochzeitsfeier im Prunksaal ausfallen, um Hugo gleich am Brunnenrand bei Undine zu zeigen. Er führt den Entschluss zu diesem Strich auf bühnentechnische Erwägungen zurück; sollte aber die moderne Bühnentechnik, die doch gerade im Charlottenburger Opernhause die anerkannt vollkommensten Hilfsmittel zur Verfügung hat, diese Verwandlung bei offener Szene nicht bewerkstelligen können? Mit dem Streichen der Hochzeitsszene geht ja allerdings nicht viel verloren, aber wo doch nun einmal die Undine wieder ganz in den Intentionen Lortzings zur Darstellung kommen sollte, hätte man sicherlich auch diese Szene geben können. Das Werk nahm sich im ganzen sehr hübsch aus, zumal auch gesanglich und darstellerisch Gutes geleistet wurde. Undine wird aber wohl trotzdem ein Schmerzenskind des Theaters bleiben. Es geht mit ihr wie mit manchem Werk: In der Erinnerung hat es etwas so Verlockendes, dass von Zeit zu Zeit immer wieder danach gefragt wird; und wenn man es dann gesehen hat, geht man doch etwas enttäuscht nach Hause. Es bietet in jeder Hinsicht nicht genug: dramatisch ist es lahm, musikalisch ist es nur stellenweise wirklich fesselnd, die Lyrik erscheint meistenteils im Verhältnis zum Sujet zu leicht und die Stimmungen sind trotz liebevoller Inszenierung und bester Darstellung nicht intensiv genug. Man geht heim und liest Fouqués Märchen einmal wieder mit Befriedigung.

H. W. Draber

Stuttgart In den Besetzungsverhältnissen sind einschneidende Änderungen vorgegangen. Viele neue Namen erscheinen auf den Spielzetteln und auf jede Stimmgattung bezieht sich dieser Wechsel. Soviel sich jetzt schon urteilen lässt, hat man Ursache, von der Zufuhr neuen Blutes die erhoffte Stärkung und Kräftigung zu erwarten, obwohl man einzelne Kräfte, wie Emil Holm und Anton Neudörffer ungern scheiden sieht. Otto Helgers (Bass), Benno Ziegler (Bariton) und Theodor Scheidl (Bariton) sind neben dem Tenoristen Rudolf Ritter die neuhinzugekommenen Hauptstützen im männlichen Fach; ihnen schliesst sich an der Bassbuffo Otto Engelke und der lyrische Tenor Knud Gerner.

Den ersten Schritt in die Praxis macht die Koloratursängerin Lilly Kassowitz, während Frl. Sedlmaier als Vertreterin der Soubrettenrollen ausersehen ist.

Es kann freilich nicht ausbleiben, dass bei solch durchgreifenden Änderungen noch Hemmungen im Abwickeln des Spielplans bestehen, aber nach und nach erscheinen doch die unentbehrlichen, zum Grundbestande jedes Repertoires gehörenden Opern wieder regelmässiger. Ein dreimaliges Gastspiel von Caruso übte eine starke Anziehungskraft aus. „Carmen" und „Tosca" zeigten dabei die grosse Leistungsfähigkeit unserer Bühne, während in „Rigoletto" der Abstand zwischen dem berühmten Gast und seinen Gegenspielern grösser war, als vorausgesetzt werden musste. Zu sorgfältiger und wohlgelungener Neueinstudierung gelangten die „Glocken von Corneville", „Der Barbier von Sevilla" und „Der fliegende Holländer". „Oberst Chabert" von Waltershausen fand bei trefflicher Besetzung und vorzüglicher Spielleitung bis jetzt drei Wiederholungen. Da der Reiz des Neuen nun fehlt, dürfte es bei diesem Werke trotz seiner vorzüglichen Qualitäten, die aber doch nicht auf einer eigentlich genialen Begabung seines Urhebers schliessen lassen, zu häufigen Wiederholungen schwerlich mehr kommen. Alexander Eisenmann

Konzerte

Berlin Käte Schmidt vertiefte den liebenswürdigen Eindruck früherer Konzerte durch ihren Lieder-Abend am 28. Okt. im Klindworth-Scharwenka-Saal. Ihr heller, leichtbeschwingter Sopran steht im Dienste eines temperamentvollen, wahr empfundenen Vortrages. Alexander Neumann war ihr der getreue Eckart am Klavier.

Bei dem Kammersänger Ludwig Hess sind es die künstlerischen Intentionen, welche vor allem für ihn einnehmen, aber sie vermögen über stimmliche Mängel und eine unzureichende Artikulation nicht hinwegzutäuschen.

Hjalmar von Dameck veranstaltete einen Weingartner-Abend unter Mitwirkung von Felix und Lucille Weingartner, Professor Schubert (Klarinette) Benno Schuch (Bratsche) und Otto Niedermayr (Cello). Der schlanke wohlgebildete Sopran von Frau Weingartner brachte mehr oder weniger wirkungsvolle Liedkompositionen zu ausgezeichneter Wiedergabe; wir heben hervor: Schifferliedchen und die zugegebene Liebesfeier. Die Instrumentalisten vereinigten sich sodann zu einem Klarinetten-Quintett in G moll, das, in allen Teilen den vornehmen Musiker verratend, mit Felix Weingartner am Klavier eine vorbildliche Aufführung erlebte.

Margarete Parbs, dem Berliner Publikum durch ihre Tätigkeit am Königl. Opernhaus bekannt, führte sich mit einem Konzert als Liedersängerin mit grossem Erfolge ein. Ihr ausserordentlich belebter Vortrag und ihre feine Art, ihre nicht grossen Stimmmittel wirksam zur Geltung zu bringen, lassen sie für dieses künstlerische Gebiet prädestiniert erscheinen. Am Klavier Eduard Behm.

Edouard Risler eröffnete ein Folge von acht Klavierabenden im Beethoven-Saal. Sechs Präludien und Fugen aus dem wohltemperierten Klavier von Bach, die F moll-Sonate op. 57 von Beethoven und Schuberts G dur-Fantasie-Sonate zeigten die hohe Kunst des Konzertgebers in geschlossenem Bilde.

Anna Erler-Schnaudt hatte sich mit dem Baritonisten Max Krauss zu einem Lieder- und Duettenabend verbunden. Die beiden Stimmen gaben im Zwiegesang einen harmonisch gestimmten Klangkörper; erst die Solovorträge enthüllten die Mängel des jungen Sängers, dessen manierierte Aussprache einer natürlichen Wirkung hinderlich ist. Die hier bestbekannte Altistin Frau Schnaudt nimmt durch tief empfundenen Vortrag für sich ein, ihr pompöses Organ gelangte in Liedern wie Schuberts Allmacht zu schönster Geltung.

Frank Gittelson, ein jugendlicher Geiger, der am selben Abend mit dem Blüthner-Orchester unter Edmund von Strauss musizierte, hatte sein Können mit dem Brahms-Konzert überschätzt: zwar gelang ihm manches, was auf Talent und musikalisches Empfinden schliessen lässt, indes verlangt dieses Konzert eine meisterhafte Interpretation; das sollten junge Geiger sich merken. Das Blüthner-Orchester spielte besonders die Bläsersätze im Adagio recht mangelhaft.

Der Cellist Anton Pokrovsky konzertierte am 4. Nov. im Klindworth-Scharwenka-Saal. Von T. Romanoff am Klavier begleitet, spielte er das D dur-Konzert von Lalo, er hat einen ansprechenden, nicht grossen aber warmen Ton, indes durfte sein Vortrag belebter sein.

Im Blüthner-Saal spielte am gleichen Abend ebenfalls ein Cellist, der hier schon bekannte junge talentvolle Hans Bottermund mit dem Hausorchester unter Leitung des Herrn J. Reichert. Nach der Ouvertüre zu Benvenuto Cellini von Berlioz, die einer inneren Notwendigkeit nicht entsprach, trug der Künstler das C dur-Konzert von d'Albert vor, das der schwerblütigen Eigenart des Instruments glücklich entgegenkommt. Die Interpretation zeichnete sich durch Ernst und tiefes Erfassen des musikalischen Gehalts aus; wenn Hans Bottermund sich weiter so entwickelt, dürfte er bald unseren namhaften Cellisten beizuzählen sein.

Wilhelm Guttmann steht im Begriff, sich als Liedersänger über den guten Durchschnitt hinaus zur Geltung zu bringen. Sein weicher, wohl gebildeter Bassbariton scheint ihn für den Liedgesang zu prädestinieren; dabei unterstützt ihn ein durchdachter, auf feinste Nuancen eingestimmter Vortrag.

Vornehm wurde am 8. Nov. im Choralion-Saal Kammermusik gemacht, Professor Ludwig Hirschberg, ein trefflicher Ensemblespieler hat sich mit zwei talentvollen Vertretern von Streichinstrumenten, dem Violinisten Richard Kroemer und dem Cellisten Georges Georgesco zu drei Trioabenden verbunden, deren erster das H dur-Trio von Brahms op. 8, C moll op. 1 Nr. 3 von Beethoven und das ausserordentlich interessante Trio sinfonico D dur op. 123 von Enrico Bossi brachte. K. Schurzmann

Leipzig Der Noren-Abend im Kaufhaus war für den Komponisten ein grosser künstlerischer Erfolg. Trotz allem Eklektizismus steckt in ihm ein ganzes Stück Persönlichkeit. Einer, der beim Schreiben nicht vergisst, dass seine Musik nicht gesehen sondern gehört werden soll. Dabei überschreiten seine Werke kaum einmal die Grenzen musikalischer Wohlanständigkeit und Vornehmheit, im Gegenteil, er ist fast durchweg in Sorge, das ausgetretene Geleis der Durchschnittskomponisten zu meiden. Es ist nun aber ein Unterschied, ob einer bemüht ist, eigene Wege zu gehen, oder ob er Originalität forziert oder heuchelt. Von den beiden Kammermusikwerken (A moll-Sonate op. 33 für Violine und Klavier und D moll-Trio op. 28) muss wohl der Sonate der Vorzug grösserer Erfindungskraft zugestanden werden, doch soll damit das Trio keineswegs als wertlos hingestellt werden. Es birgt eine Menge Feinheiten, hat ein hübsches, wenn auch nicht gerade originelles Scherzo und schliesst eine über ein keckes, sprunghaftes Thema aufgebaute Fuge ein. Eine Anzahl empfundener Lieder wurde von Frau Signe Noren-Giertsen recht gefällig mit besonderer Betonung der Stimmungsseiten, doch undeutlicher Aussprache vermittelt. Ohne näher auf manche andere Vorbilder einzugehen, soll nur erwähnt werden, dass die Lieder besonders eine grosse Hinneigung zu Strauss bekundeten. Für die Sonate traten Louis van Laar und Ella Jonas-Stockhausen ein. Der Geiger schien am Anfang recht befangen, was kein Wunder war, da die Mitwirkenden infolge eines Versehens erst um 8 Uhr statt $1/_2$8 Uhr eintrafen. Sein Bestes, musikalisches Empfinden und ausreichende technische Fertigkeit, gab er erst im Trio, worin ihm Marix Loevensohn, ein Cellist von hervorragenden musikalischen Tugenden, trefflich unterstützte. Einen ganz auserlesenen Genuss bot aber vor allem die schwungvoll vortragende, urmusikalische, hoch über ihrer Aufgabe stehende Pianistin.

Wie schon voriges Jahr, so hatten sich auch heuer die bekannte Leipziger Pianistin Anny Eisele und der Primgeiger des Sevcikquartetts Bohuslav Lhotsky zu einem Sonatenabend zusammengetan. Die hier und auswärts sehr geschätzte Klavierspielerin hat in dieser kurzen Zeitspanne anscheinend sehr viel dazugelernt. Ihr früher mehr das Lyrische unterstreichender Vortrag hat einen tüchtigen Aufschwung nach der Seite des dramatischen Temperaments genommen und auch technische Fortschritte waren bei ihr, die sich übrigens schon immer nach dieser Seite vorteilhaft bewährt hat, ersichtlich festzustellen. Wie die Pianistin, so bot auch der Geiger in den Sonaten von Brahms (D moll) und Strauss (Es dur) sein bestes. Sein Ton ist gerade für die Modernen am vorteilhaftesten eingestellt, seine Technik

hochentwickelt, sein Spiel grundmusikalisch, seine Gliederung klar und wohlbedacht. So kam ein höchst gediegenes Zusammenspiel und ein herzlicher Erfolg zustande.

Einen fesselnden Abend boten auch Amelie Klose und Heinrich Laber, die mit dem Winderstein-Orchester einen modernen Abend gaben. An erster Stelle gab es eine vortrefflich und frisch gearbeitete, im ganzen auf Lebensfreude abgestimmte Sinfonie in Adur (op. 134) von Hans Huber, ein Werk, das allerdings thematisch nicht gerade stark erfunden ist, dann das Bmoll-Klavierkonzert von G. Martucci, das sehr gediegen, aber trotz seiner Schwierigkeit, fast allzu wenig auf Wirkung hin gesetzt ist, endlich von Friedrich Klose einen Festzug für grosses Orchester, der seine bekannte grosse Gewandtheit in der Instrumentierung offenbart, sich aber oft fast zu deutlich an die Meistersingerouvertüre anlehnt. Amelie Klose zeigte in ihrem Spiel viel Klarheit, Gediegenheit und musikalischen Sinn. In Herrn Laber machte man erneut die Bekanntschaft eines Kapellmeisters von grosser Energie, tüchtigem Können, Schwung und Umsicht. Das Windersteinorchester bewährte sich vortrefflich.

Aurelio Giorni, ein junger italienischer Pianist aus Sgambatis Schule, lässt auf seine Nationalität durch sein Spiel schwer schliessen. Seine Technik ist schon weit vorgeschritten, wenn auch noch nicht abgeschlossen, da sie oft etwas schwerflüssig erscheint. Seine Art der Darstellung, seine Gliederung, Kantilene, sein Piano- und Fortespiel erscheint mehr als das Ergebnis geistiger Arbeit und Berechnung denn als das eines warmen Miterlebens. Trotzdem konnte man hier und da mit der Art seiner Auffassung nicht ganz einverstanden sein. Beispielsweise spielte er einzelne der Schumannschen sinfonischen Etüden zu bequem im Tempo. Doch vermochte man hinter seinem Spiel, das vielleicht auch etwas unter Podiumfieber litt, eine ernsthafte Persönlichkeit zu sehen, die für die Komponisten des Programms viel Ehrerbietung besitzt. Sein Konzertzettel schloss noch Stücke von Liszt, Chopin, Sgambati, Brahms und Paul de Schlözer ein.

Ebenfalls mit den Windersteinern konzertierte der Cellist Kola Levien. Ein tüchtiger junger Künstler, der bei seinem Lehrer Julius Klengel sehr viel gelernt hat. Er besitzt einen geschmeidigen, wohllautenden Ton, der freilich im akustisch unzulänglichen Riesenzirkus der Alberthalle nicht gross erschien. Ferner zeigte er, besonders im Hmoll-Konzert von Tschaikowsky, viel musikalischen Feinsinn und Blutwärme; dass er, nachdem es kürzlich ein Joseph Press so hervorragend vermittelt hatte, recht anständig, wenn natürlich auch noch nicht in geistiger Reife gleichwertig bestehen konnte, ist ein gutes Vorzeichen für seine Zukunft. Er hatte ausser dem genannten noch das Amoll-Konzert von R. Schumann auf dem Programm. Die übrigen Stücke glaubte ich mir schenken zu können, da ich durchaus nicht einsah, weshalb ich, obgleich ein Orchester zur Verfügung stand, noch zwei Konzertsätze mit Klavierbegleitung, hören sollte. So kam ich allerdings auch um das Scherzo op. 6 von Julius Klengel. Dr. Max Unger

Isa Berger-Rilba brachte an ihrem Lieder- und Arienabend sehr erfreuliche Proben ihrer auf schöne Stimmmittel gestützten, eindrucksvollen Vortragskunst. Ausser drei alten italienischen Gesängen wies das Programm Lieder von F. Schubert und Robert Schumann auf. All die dargebotenen Gaben hinterliessen einen sehr günstigen Eindruck. Dazwischen standen Georg Schumanns anspruchsvolle Märchenlieder, die die Künstlerin mit besonderem Geschick und sehr sympathischem Stimmklang interpretierte. Zwar ist ihre Stimme nicht sehr kräftig, aber sie verrät sorgsamste Schulung und klingt rein und edel bis in die höchsten Lagen (d3). In Alexander Neumann, der am Klavier begleitete, begegnete man einem Künstler, der feines musikalisches Empfinden und eine ausserordentlich entwickelte Spielfertigkeit zeigte.

Auch Meta Steinbrück, eine Schülerin der heimischen Gesanglehrerin Frau Hedmondt, schnitt mit einem Liederabend recht günstig ab. Ihr Programm bot vorwiegend ernste Lieder von Brahms, Tschaikowsky, Karg-Elert und Hugo Wolf. Die junge talentvolle Dame hat ihre wohlgebildete, klangschöne und kräftige Stimme schon ziemlich best im Zügel und leistet sowohl im Zarten wie auch im Leidenschaftlichen Vortreffliches, wenn auch in manchem Liede einige matte Töne, und ein leichtes, die Reinheit gefährdenden Drängen der Stimme nach oben, die Vorträge etwas beeinträchtigten. Die Lieder von S. Karg-Elert (Mondschein, Tagespracht, Auf dem Meeresgrunde, Deine Seele), machten sehr guten Eindruck. Es sind Kompositionen, die nicht allein warmes Empfinden und Leidenschaft atmen, sondern die auch rein musikalisch die kundige Hand verraten. Der Komponist begleitete am Flügel mit Feinheit und Hingabe, wobei ihm jedoch das Forte manchmal etwas zu stark geriet.

Wenig Erfolg hatte der Liederabend von Seraphine Schelle aus Wien, die im spärlich besetzten Feurichsaale Gesänge von Gluck, Händel, Jomelli, Hugo Wolf u. a. vortrug. Ihr Mezzosopran hat hübschen, sympathischen Klang und weist sowohl in der Mittellage, als auch in der Höhe schöne und kräftige Töne auf. Auch das technische Können ist bereits sehr gut entwickelt. Doch eine nennenswerte Repräsentantin der Gesangs- und Vortragskunst kann die Sängerin nur unter der Aufsicht eines tüchtigen, fachmännischen Beraters werden, denn sie weiss mit ihren Mitteln tatsächlich nichts Rechtes anzufangen. Die heiteren Lieder sang sie ebenso weinerlich wie die ernsten, und die halbgeschlossenen Augen verrieten dem Zuhörer nur selten, was ihr Herz bewegte. Wolfgang Ruoff, der die Lieder am Klavier begleitete, spielte sehr korrekt und anschmiegend, aber etwas trocken.

Oscar Köhler

Wien Neben den bedeutsamsten Kunstereignissen der letzten Zeit — K. Prohaskas preisgekrönte Kantate „Frühlingsfeier" — das wir als Uraufführung an anderer Stelle in diesem Hefte eingehend besprochen, gab es auch sonst in den Wiener Konzertsälen jüngst gar manches Schöne und Interessante zu hören. So zwei eigentümlich intim ansprechende Novitäten in dem sogenannten Mitgliederkonzert des Konzert-Vereins am 30. Oktober, das dann mit genau demselben Programm tags darauf wiederholt wurde. Von diesen beiden „Neuheiten" konnte aber wohl nur H. Grädeners Violoncellkonzert (Hmoll) wirklich als solche gelten, bei der andern handelte es sich um ein verschollenes Orchesterstück Anton Bruckners, nämlich ein Andante (Esdur) aus jener Erstlings-Sinfonie (Fmoll) des Meisters, die er unter Anleitung seines damaligen Instrumentationslehrers, Kapellmeister Otto Kitzler 1863 in Linz geschrieben, von deren Veröffentlichung er indes abstand, da Kitzler in ihr nicht mehr als eine — allerdings sehr gelungene — „Schularbeit" erkennen wollte. Man hielt die Fmoll-Sinfonie für völlig verloren, da wurde sie aber erst in jüngster Zeit im Linzer Musikvereinsarchiv wieder aufgefunden und ihr angeblich wertvollster Satz — eben das in Rede stehende Andante — von der Universal-Edition neu herausgegeben. Und zwar als Taschenpartitur und in sehr gut spielbarer zwei- und vierhändiger Klavierbearbeitung von einem der getreuesten und berufensten Schüler Bruckners, Kyrill Hynais.

Nun, ich gestehe, dass ich, für die jetzige Uraufführung der Brucknerschen Reliquie durch die eben genannten Behelfe gründlich vorbereitet, von dem Orchestereindruck desselben geradezu entzückt war! Welch milde, liebe, treuherzige, im edelsten Sinne keusche Musik! Noch die kühnen, überwältigenden Steigerungen späterer Brucknerscher Sinfonieadagios (besonders aus seiner Siebenten und Achten) nicht ahnen lassend, sich auf das klassische Orchester (ohne Posaunen!) beschränkend, in der innig sprechenden, zumeist dem Streichquartett anvertrauten Hauptmelodie entfernt an Spohr erinnernd, in bewegtem Mittelsatz vielleicht von Mozart beeinflusst, anderswo noch mehr von Beethoven, verrät sich doch schon an gewissen zart-geheimnisvollen harmonischen Rückungen, orgelpunktartigen Bässen, melodischen Figurationen die „Klaue des Löwen" oder besser gesagt — da für solch wundersüsses Idyll das oft gebrauchte Bild doch nicht recht passt — der spätere echte Bruckner. Ja mich dünkt, dieses kleine, nach aussen so anspruchslose, aber tief innerliche, in den Holzbläsern und Pauken — mit führendem Hornsolo — so poetisch verklingende Esdur-Andante könnte von gar niemand anders geschrieben sein, als von unserem lieben Meister Anton und reicht jedenfalls über das Wesen einer „gelungenen Schularbeit" weit hinaus. Wie es sich im Zusammenhang mit den anderen vielleicht mehr scholastisch gehaltenen Sätzen der verschollenen

Fmoll-Sinfonie ausnehmen würde, weiss man freilich nicht. Bei der jetzigen, so verspäteten Uraufführung des Brucknerschen Idylls im Konzertverein erzielte es einen freundlichen Achtungserfolg, aber nicht mehr. An ganz andere Brucknersche Kraftwirkungen gewöhnt, schien das unvorbereitete Publikum in den eigenartigen zarten Organismus noch nicht recht einzudringen, was sich aber wohl bei öfteren Wiederholungen — um die ich hier ausdrücklich gebeten haben möchte — ändern dürfte. Einen grossen, durchschlagenden Erfolg mit stürmischem Hervorruf des mit Recht in Wien als musikalische Persönlichkeit allverehrten Komponisten errang Grädeners stilvolles klassizistisch gehaltenes Violoncellkonzert, in seiner elegisch angehauchten, sich erst im Finale mehr munter belebenden, vorwiegend edel gesangvollen (diesfalls an Schumann und Brahms erinnernde) Eigenart so recht den Solocellisten des Konzertvereins, Paul Grümmer und seiner künstlerisch vornehmen Spielweise auf den Leib geschrieben. Natürlich wurde auch er lebhaft applaudiert. Eingerahmt wurden die beiden, im einzelnen so verschiedenartigen, im ganzen aber doch vorwiegend kontemplativen Novitäten durch zwei allbekannte klassische Sinfonien, eine in Ddur von Mozart aus dem Jahre 1782 (Köchel 385) mit den prächtigen Oktavensprüngen im ersten Satz und die „Fünfte" Beethovens, die aber verglichen mit ihrer ungeheuren Wirkung im Weingartner-Konzert der Philharmoniker (26. Oktober) diesmal in den Kraftstellen eher enttäuschte. Nicht infolge einer etwa geringeren Aufführung — um die sich im Gegenteil der unermüdliche Löwe und sein trefflich einstudiertes Orchester wieder wahrhaft verdient machten — als vielmehr wegen der sich diesmal entschieden ungünstiger herausstellenden Akustik des neues Saales.

Besser, überzeugender klangen die für den ersten Dienstag-Sinfonieabend des Konzertvereins (4. November) gewählten Orchesterstücke, wohl mit Absicht im Programm die drei, zuerst von Bülow so zusammengestellten grössten klassischen Bs vereinigend, nämlich: Bachs Ddur-Suite mit der berühmten Arie und den diesmal ganz im Bachschen Sinne hergestellten, allerdings etwas grell wirkenden Originaltrompeten, Brahms' Cmoll-Sinfonie Nr. 1, Beethovens Fdur-Sinfonie Nr. 8.

Als mit dem geschilderten Mitgliederkonzert des Konzertvereins kollidierend, konnte ich das gleichzeitig am 30. Oktober im grossen Musikvereinssale stattfindende erste, der von Nedbal geleiteten Sinfoniekonzerte des Tonkünstler-Orchesters nicht selbst besuchen. Doch wurde von wohlunterrichteter Seite darüber das denkbar beste berichtet. Sowohl bezüglich der beiden glänzend gespielten und feurigst dirigierten reinen Orchesterstücke: Berlioz' Sinfonie fantastique und Franz Schrekers (von den philharmonischen Konzerten her vorteilhaft bekannt) farbenreichen sinfonischen Ouvertüre „Ekkehard", als auch Moritz Rosenthals solistische Meisterleistung am Bösendorfer bei Chopins Emoll-Konzert.

Nun noch eine kleine „Blumenlese" aus den bisher seit Anfang der Saison veranstalteten Solokonzerten. Da wäre zunächst zweier wie immer stürmisch beifälliger Klavierabende Wilhelm Backhaus zu gedenken, über dessen schier unbegrenzte Technik und eminent musikalische (für Wiener Begriffe vielleicht mitunter etwas zu kühle) Spielweise an dieser Stelle nichts neues zu sagen. Ein gleiches von B. Hubermans kongenialem, auch mehr vergeistigtem und beseeltem als virtuosem Vortrag dreier der bedeutendsten Violinkonzerte (von Bach in Edur, dann des Mendelssohnschen und Beethovenschen), wobei aber der bei uns besonders beliebte Künstler doch etwas für Wien völlig neues zum besten bot: nämlich seine angeblich um 80000 Kronen erworbene Stradivari-Geige, die denn auch in der Tat wahrhaft zauberische Töne ausströmen liess. Als unübertroffener Meister vokaler Charakterisierungskunst erwies sich wieder an einem gegebenen Lieder- und Balladenabend, wobei er ausser bekannten Kabinettsstücken von Schumann und Löwe auch interessante Novitäten von M. Kowalsky (hierbei die sogenannten Pierrot-Lieder von A. Giraud, die äusserst sezessionistisch auch A. Schönberg vertonte) und Richard Stöhr vortrug, von welch letzterem er die auch in der Komposition sehr anziehenden („Märchen", „Der Morgen" und die tonmalerisch allerliebsten „Werkeluher") sofort wiederholen musste. Herr John Manelbord war des famosen Baritonisten verstehender Begleiter am Flügel.

Von Kammermusikkonzerten sei für heute zunächst der am 27. Oktober von Eugen d'Albert (Klavier) und Beatrice Harrison (Violoncell) veranstaltete Sonaten-Abend erwähnt, in vollendeter, technisch und geistig mustergültiger Weise Cellosonaten von Beethoven (op. 69 Adur), Brahms (die erste in Emoll, deren reizender Mittelsstz wiederholt werden musste) und Saint-Saëns (Cmoll) vorführend. Sehr anregend verlief auch Konzertmeister K. Prills bei Ehrbar gegebener erster Quartettabend, an welchem er — so recht aktuell zur 100jährigen Geburtsfeier des Maëstro — Verdis sinniges Emoll-Quartett — mit dem originellen Scherzo und der erstaunlich „gelehrten" Schlussfuge — in Erinnerung brachte. Diesem ein deutscher Musik vielfach wahlverwandtes, hübsch gearbeitetes Trio des Russen Arensky (Dmoll) anreihend — Frl. Ada Salzmann spielte dabei sehr brillant die Klavierstimme — und mit einem der unsterblichen Wunderwerke des „letzten Beethoven" — dem Bdur-Quartett op. 130 — würdigst schliessend.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Ein unbekanntes Gespräch zwischen Wagner und Nietzsche. Die neueste Veröffentlichung von Frau Elisabeth Förster-Nietzsche vom „Einsamen Nietzsche", dessen unbekanntes Gespräch zwischen ihm und Wagner über den „Parsifal" in Nr. 45 der „Neuen Zeitschrift für Musik" abgedruckt ist, fordert den Widerspruch des mit Wagners Leben und Schaffen vertrauten Forschers heraus, insofern die Behauptung Nietzsches, die das Ende dieses Aufsatzes bildet, Wagner habe durch die Schöpfung des Bühnenweihfestspiels Parsifal Schauspielerei gegen sich getrieben, durchaus ungerechtfertigt und dieser Vorwurf Nietzsches historisch ebenso unhaltbar ist als der bekannte des kranken Philosophen, Wagner sei am Abend seines Lebens „unterm Kreuze zusammengebrochen"!

Das herrliche Tagebuch Wagners an Mathilde Wesendonk hat uns längst (seit seiner Veröffentlichung 1904) über die Entstehung und Vorgeschichte des Parsifal aufgeklärt, zu dem der Bericht aus dem zweiten Bande (S. 649) der Lebenserinnerungen des Meisters über die Entstehung der Karfreitagsszene, der „Blumenaue", im Jahre 1857, der erste Parsifal-Entwurf 1860 und der folgende Entwurf, den der Künstler 1865 dem König Ludwig II. vorlegte und der 1907 von Hans Freiherrn von Wolzogen mit den Entwürfen zum Tristan und den Meistersingern veröffentlicht worden ist; endlich die kleine Schrift: „Ein Blick in die Geisteswerkstatt R. Wagners, von einem alten geistlichen Freunde des Meisters von Bayreuth" und nicht zuletzt die grosse Biographie von K. Fr. Glasenapp Band V ergänzend hinzutreten.

Aus allen diesen Quellenschriften wird uns bezeugt, dass die Zeichnung des Werkes bereits in den Apriltagen 1857 skizziert und sich von dieser Zeit ab bis 1865 und alsdann wieder Anfang 1876 und 1877, dem Jahre der endgültigen Ausführung der Dichtung die Beschäftigung damit nachweisen lässt. Also in der Zeit der vollsten Schaffenskraft, während der Tristan in dem ja ursprünglich der gralsuchende Parzifal im dritten Akt episodisch auftreten sollte und während der Schöpfung der Meistersinger ist der grundlegende Entwurf der Parsifalzeichnung geschaffen worden. Lediglich äussere Umstände, die Aufführungen des Tristan, der Meistersinger, die Schöpfung von Bayreuth und die ersten Festspiele des Ringes der Nibelungen sowie eine Anzahl Prosawerke der Zwischenzeiten haben den Meister gehindert, vor 1877 die letzte Hand an die Dichtung zu legen.

Es ist tief zu bedauern, dass Frau Förster durch Veröffentlichung jenes Gesprächs diesen historischen Zusammenhang, der ihr doch bekannt sein muss, ausser acht lässt und dadurch dem alten, längstwiderlegten Irrtum ihres Bruders neue Nahrung gibt, die geeignet ist, sein Andenken, insbesondere aber das des grossen Schöpfers des Bühnenweihfestspiels selbst, im hundertsten Jahre seiner Geburt zu trüben und zu entstellen. Prof. Dr. Artur Prüfer

Die neuen Leiter der Grossen Oper in Paris. Im nächsten Jahre wird die Grosse Oper in Paris, die bisher von den Herren Messager und Broussean gut, aber etwas rückständig geleitet worden ist, in die Hände der Herren Jacques Rouché und Camille Chevillard übergehen. Der „Gaulois" erzählt in einem begeisterten Artikel allerlei Interessantes aus dem Werdegang dieser beiden Männer. Rouché, der heute im 53. Lebensjahre steht, ist aus der Technik her-

vorgegangen. Er hat im Jahre 1882 das Ingenieurexamen an der Polytechnischen Schule von Paris abgelegt. Bereits drei Jahre später gehörte er dem Kabinette des Handelsministers Daupresme an, kehrte aber nach dem Sturz dieses Kabinettes wieder in das bürgerliche Leben zurück und widmete sich hauptsächlich industriellen Aufgaben. Es sei bemerkt, dass er neben seiner Theatertätigkeit eine bedeutende Parfümfabrik leitet. Rouché hat immer literarischen und künstlerischen Neigungen gehuldigt. 1906 übernahm er nach dem Rücktritte des bekannten Advokaten Labori, die Leitung der „Grande Revue", in der er durch einen Artikel über die Reformierung des Konservatoriums zum ersten Male die Aufmerksamkeit der Theater- und Kunstwelt auf sich zog. Auf Reisen in Deutschland, Russland und England suchte er seinen Horizont zu erweitern. Das literarische Ergebnis dieser Reisen war ein grosses Werk über „Die moderne Theaterkunst". Es wurde das Manifest der neuen Theaterkunst in Frankreich. Rouché möchte mehr, als es bisher geschehen ist, die bildenden Künste für das Theater heranziehen. Er verzichtet auf eine möglichst getreue Nachahmung der Wirklichkeit und verlangt einen, aus dem Inneren jedes dramatischen Werkes geborenen, realistischen Stil. Auf Grund dieses Buches wurde ihm im November 1910 die Direktion des Pariser „Théâtre des Arts" übertragen. Seine eigentliche fachmännische Laufbahn ist somit noch sehr kurz. Er hat sich in der Zwischenzeit aber durch die Aufführung mehrerer moderner Stücke sehr bemerkbar gemacht, obwohl seine Absichten nicht immer unwidersprochen geblieben sind. So hat er z. B. zum erstenmal den „Idomeneo" Mozarts in Frankreich aufgeführt und überhaupt mehrere wertvolle Neubelebungen versucht. Ihm zur Seite steht Camille Chevillard, der auch in Deutschland durch seine Gastspiele sich als bedeutender, temperamentvoller Orchesterleiter bekannt gemacht hat. Ihm ist die musikalische Leitung übertragen. Chevillard ist der Schwiegersohn von Charles Lamoureux, an dessen Stelle er später getreten ist. Er gilt als ausgezeichneter Klavierspieler und ist mehrfach als Komponist hervorgetreten. Seine „Sinfonische Fantasie" hat in Frankreich grossen Erfolg gehabt. Er ist ein begeisterter Wagnerianer, was auch in seiner Komposition hervortritt. Der „Gaulois" weiss mitzuteilen, dass die neue Leitung zunächst Mozart in Frankreich wieder zu beleben gedenke und ferner Wagner eine erhöhte Aufmerksamkeit widmen werde. Es soll namentlich der künstlerischen Auffassung, wie sie in Bayreuth dokumentiert wird, zum Durchbruch in Frankreich verholfen werden.

Kreuz und Quer

Berlin. Raimund von Zur-Mühlen, der seit einigen Jahren in London ansässig ist, wird sich, wie die Konzertdirektion Hermann Wolff-Berlin mitteilt, auf Einladung zahlreicher deutscher Schüler im Januar und Februar in Berlin aufhalten, um seine Unterrichtstätigkeit für kurze Zeit dort auszuüben. Auskünfte erteilt die Konzertdirektion Wolff, Berlin W.

— Dr. Julius Kapp bereitet eine Lebensbeschreibung Paganinis vor. Er hat für seine Arbeit Paganinis Nachlass, der als verschollen galt, benutzt. Auch die 60 Illustrationen sollen fast nur Unbekanntes bringen.

Brüssel. Im April 1914 finden in Brüssel unter Mitwirkung hervorragender deutscher Sänger Wagnerfestspiele statt.

Dessau. Der Plan für die dieswinterlichen Konzerte der Herzoglichen Hofkapelle unter Leitung des Herrn Generalmusikdirektors Mikorey ist folgendermassen festgelegt worden: 1. Konzert am 10. November: Kammersängerin Gertrude Förstel-Wien und Kgl. Konzertmeister Prof. Bernhard Dessau-Berlin. 2. Konzert am 8. Dezember Violoncellvirtuose Pablo Casals-Madrid. 3. Konzert am 5. Januar 1914: Prof. Alexander Petschnikow und Frau-Berlin (Violine) und Dr. Ludwig Wüllner-Berlin (Gesang und Deklamation). 4. Konzert am 9. Februar: Professor Paul Juon-Berlin (Klavier). 5. Konzert am 9. März: Professor Henri Marteau-Berlin (Violine). 6. Konzert am 24. März: Raoul Pugno (Paris) Klavier. 7. Konzert am Palmsonntag (5. April): Szenen aus „Parsifal" von Wagner.

Dortmund. Im 2. Solistenkonzert des Philharmonischen Orchesters fand Debussys „La Mer" und

Corellis Concerto grosso Nr. VIII unter Hüttner beifällige Aufnahme. Die musterhafte tonschöne Aufführung ebenso die Vorträge der Solisten (Kammersängerin Sahla und Geiger Stigeti (Violinkonzert von Tschaikowsky) wurden ebenfalls freundlich aufgenommen.

Dresden. Eine neue einaktige komische Oper von Jan Brandts-Buys, betitelt „Glockenspiel" (Carillon), Text von Bruno Warden und L. M. Welleminsky, gelangt Ende dieses Monats an der Dresdner Hofoper zur Erstaufführung. Auch die Neue Oper in Hamburg hat die Novität zur Aufführung erworben. Auch Wolf-Ferraris neues musikalisches Lustspiel „Der Liebhaber als Arzt", Text von Molière, deutsche Bearbeitung von R. Batka, gelangt in der zweiten Hälfte dieses Monates im Dresdner Opernhaus zur Uraufführung. Im Dezember folgen Aufführungen dieser Novität am Hoftheater München, an der Metropolitan Opera in Neuyork, an der Neuen Oper in Hamburg und am Böhmischen National-Theater in Prag.

Frankfurt a. M. Der Leipziger Pianist Prof. Fritz von Bose fand kürzlich mit seinem zur Uraufführung gebrachten op. 10 (Präludium, Intermezzo, Rhapsodie) grossen Erfolg.

Kiel. „Beatrice und Benedikt", das letzte Bühnenwerk von Hektor Berlioz, erzielte in der Neubearbeitung von Kleefeld und Stransky am Kieler Stadttheater unter Kapellmeister Ludwig Neubeck einen warmen künstlerischen Erfolg. Unter den Solisten ragte besonders Marta Weber als Beatrice hervor.

— Der unter Leitung von Kapellmeister Neubeck stehende Kieler Chorverein veranstaltet auch in diesem Winter drei öffentliche Konzerte. Das erste, für welches Robert Kothe als Solist gewonnen ist, wird ein reiner Volksliederabend sein, der die Entwicklung des deutschen Volksliedes in vier Jahrhunderten schildern wird. Das zweite bringt an Chorwerken „Frühlingsbotschaft" von Gade und „Frithjof" von Bruch, das dritte „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann. An Orchesterwerken sind ausserdem in Aussicht genommen: die Ouvertüren zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck (mit dem Schluss von Richard Wagner) und zum „Sommernachtstraum", eine „Kleine Nachtmusik" von Mozart, die Ballettmusik zu „Rosamunde" von Schubert und als Novität für Kiel „Winter-Frühlingseinzug", sinfonisches Gedicht von Willy von Möllendorf. Ausserdem wird der Chorverein wiederum eine Anzahl von Liederabenden veranstalten.

Leipzig. Die hiesige Erstaufführung der Dmoll-Sinfonie „Per aspera ad astra" von August Scharrer wird am 24. November stattfinden.

— „Parsifal" wird in Leipzig Ende März 1914 zum ersten Male gegeben. Klinger, der ursprünglich die Entwürfe für die Dekorationen liefern sollte, hat anderer dringender Arbeiten wegen abgesagt, so dass die Intendanz sich mit Prof. Robert Engels in München ins Einvernehmen gesetzt hat, der zugesagt hat.

München. Hans Bronsart v. Schellendorf ist in München im Alter von 84 Jahren gestorben. Er war am 11. Februar 1820 in Berlin geboren, studierte 1849 bis 1852 an der Berliner Universität und betrieb musiktheoretische Studien bei Dehn, ging dann nach Weimar zu Liszt und widmete sich zunächst als Pianist der Virtuosen-Laufbahn. 1860 bis 1862 dirigierte er die Euterpe-Konzerte in Leipzig, 1865/66 als Nachfolger Bülows die Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde in Berlin. 1867 wurde er zum Intendanten des Hannoverschen Hoftheaters, 1887 zum Generalintendanten des Weimarischen Hoftheaters ernannt. 1895 trat er in den Ruhestand. Von seinen Kompositionen ist besonders das Klavierkonzert in Fismoll bemerkenswert.

Paris. Die Oper in dem neu erbauten Theater in den Champs Elysées hat ihre Pforten bis auf weiteres geschlossen. Direktor Gabriel Astruc teilte dem Personal mit, dass er sich gezwungen sehe, die Vorstellungen abzubrechen. Sechs Monate lang habe er ohne jegliche Unterstützung von Staat oder Stadt gekämpft, grosse Werke aufgeführt und andere, wie „Parsifal", „Fidelio" und eine Anzahl von Novitäten vorbereitet, er sei jedoch im Kampfe mit der Konkurrenz und angesichts der allgemein herrschenden Krise erlegen. Er hoffe, es werde ihm gelingen, sich mit dem früheren Direktor der Grossen Oper Gailhard zu verbinden und das Opernhaus auf neuer Basis wieder zu eröffnen.

Petersburg. Wagners „Parsifal" wird in diesem Winter auch in Petersburg aufgeführt werden, nachdem der Zensor das vor kurzem erlassene Verbot aufgehoben hat. Das Werk wird an zwei Theatern gegeben werden: im Dezember in der „Oper des Volkshauses" und im Februar im „Theater des Musikhauses".

Rom. Zu dem Opernwettbewerb des Magistrats der Stadt Rom sind 55 Werke eingereicht worden. Als Siegerin ging die Oper „Canossa" hervor, Text von Silvio Benco, Musik von dem jungen Venetianer Francesco Malipiero, der im vorigen Jahre den Sinfoniepreis der Akademie St. Cecilia errungen hat. Gegenstand der Oper ist die Bittfahrt des deutschen Königs Heinrich IV. nach Canossa zu Papst Gregor VII.

Schwerin. Der Generalintendant des Grossherzogl. Hoftheaters Frhr. Karl v. Ledebur ist im Alter von 75 Jahren gestorben. Er war früher an den Theatern in Leipzig und Riga tätig und wurde 1883 zum Hoftheaterintendanten in Schwerin ernannt. Ledebur war der Senior der deutschen Bühnenleiter.

Stuttgart. Hier beschloss eine Versammlung des Vereins „Deutsches Sinfoniehaus" die geplante deutsche Sinfoniefesthalle in Stuttgart zu errichten. Generalintendant Baron zu Putlitz teilte mit, dass 25000 Aufrufe durch ganz Deutschland verschickt werden sollen, um die Geldmittel für das Unternehmen zu beschaffen, und sprach die Hoffnung aus, dass der Bau 1920 zur Feier des 150. Geburtstages Beethovens vollendet sei. Ernst Haiger in München hat die Pläne für den Bau ausgearbeitet.

Wien. Am 2. Januar 1914 soll „Parsifal" in der Hofoper in Szene gehen. Die wichtigsten Partien sind doppelt besetzt. Die Vorstellungen sollen um vier Uhr nachmittags beginnen. Die Inszenierung wird eine Reihe von Neuerungen, aber im Sinne des Meisters, bringen. So wird die Wandeldekoration, die man in Bayreuth zu schauen bekam, einem grossen Schleier weichen, hinter dem, stets in Übereinstimmung mit der Musik, in Lichtbildern die einzelnen Etappen der schattenhaften Wanderung von Parsifal und Gurnemanz zur Gralsburg hervortreten werden. Übrigens will man streng nach den Intentionen Wagners vorgehen, der sich über seine szenischen Absichten klar in seinen Schriften ausgesprochen hat. Seit der Erstaufführung des „Parsifal" in Bayreuth hat die Bühnentechnik grosse Fortschritte gemacht, die in Einklang gebracht werden sollen mit den Intentionen Wagners.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 15. November 1913, Nachm. $1/_2 2$ Uhr:

J. S. Bach: Konzert (Amoll) nach Antonio Vivaldi. M. Frank: „Jesu, dein Seel." Joh. Brahms: „Ach, arme Welt, du trügest mich." „Ich aber bin elend." F. Mendelssohn Bartholdy: Ruhetal.

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma Rob. Forberg in Leipzig bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

Das nächste Heft erscheint am 20. Nov.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 17. Nov. eintreffen.

LIEDER

Gesungen von ersten Sängerinnen

(Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung)

Afferni Unterricht: „Amor hab' ich jüngst belauscht". d'—es"
(Text deutsch u. englisch) M. 1.20

Reinecke Barbara-Zweige: „Am Barbaratage holt ich drei Zweiglein". hoch: e'—g" tief: d'—g"
(Text deutsch u. englisch) à M. 1.—

Lassen Trost im Leid: „Will die Seele dir verzagen". hoch: e'—fis" tief: cis'—d"
(Text deutsch u. englisch) à M. 1.20

Reinecke Junge Rose: „Junge Rose, lieblich entsprossen" f'—ges" M. —.80

Leoncavallo Serenata: „O, schöner Mond". Originalausgabe (hoch): e'—f" tief: a—d"
(Text deutsch u. italienisch) à M. 1.—

Reinecke Sandmännchen „Die Blümelein sie schlafen". es'—f" M. —.60

Liebeskind When love is kind (Liebesscherz). hoch: es'—as" tief: c'—f"
(Text deutsch u. englisch) à M. 1.—

Rheinberger Nacht: „O tiefe Nacht, so vielen bist du hold". h—e" M. 1.—

Oehme Lied der Waldtraut: „Ich ging im Wald durchs Laub und Gras". cis'—a" (g")
(Text deutsch u. englisch) M. 1.—

Strube „O Blätter dürre Blätter". a (cis)—f"
(Text deutsch u. englisch) à M. 1.20

Prehl „Wenn Kindelein beten." d'—fis"
(Text deutsch u. englisch) M. 1.—

Wolf Aufschwung: „Sinke vom Nacken". h (c')—ges" (es") M. 1.20
Abschied: „Eine Trommel hör' ich schlagen". d'—f" M. 1.—

Durch jede Musikalienhandlung, auch zur Ansicht, zu beziehen, sonst vom

Verlag Gebrüder Reinecke in Leipzig



IM · THEATER
oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien Preis der Originalschachtel 1 Mk.

Siegfried Wagner
und seine Kunst

Von **C. Fr. Glasenapp**

Geheftet 15 M., gebund. 18 M.

Breitkopf & Härtel, Leipzig

Libretto von jungem Komponisten gesucht. Offerten unter **F. W. 122** Hauptpostlagernd **Cöln** a. Rhein.

Barcarole
für
Violine und Pianoforte
komponiert von
Carl Reinecke
Op. 281. Pr. M. 2.—.
Ein dankbares Violinstück
von mittlerer Schwierigkeit.

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s
Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse
Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43.
Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle
Frankfurt a. M., Humboldtstrasse 19.

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III

Konzertangelegenheiten durch:
Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 47

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 20. Nov. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Fünftes Gewandhauskonzert

Schubert: Sinfonie B dur; Mozart: Maurerische Trauermusik; Haydn: Violoncello-Konzert D dur, Bach: Violoncello-Suite D dur, vorgetragen von Herrn Pablo Casals; Weber: Ouvertüre zu „Euryanthe“

Das Programm trug streng klassisches Gepräge und an Stelle des beurlaubten Gewandhauskapellmeisters stand der Operndirektor Otto Lohse. Beinahe als Novum erschien Schuberts fünfte (B dur) Sinfonie, ein Werk das seit vielen Jahrzehnten auf dem Boden des einst hohkonservativen Gewandhauses nicht erschienen war und nun, seinem heiteren Charakter gemäss, eine wahrhaft fröhliche Urständ feierte. Die Sinfonie steht noch völlig im Mozartischen Empfindungskreise, im Andante stimmt Sarastro beinahe höchstselbst einen weihevollen Cantus an. Die zwei Ecksätze sind von klassischer Heiterkeit erfüllt, im Menuett, das schon mehr Scherzocharakter aufweist, will's wohl ernster anheben, aber das Trio besinnt sich auf eine träumerische altwiener Ländlerweise und schliesst sich damit der allgemeinen Stimmung an. Wundervoll und von stärkster Eindringlichkeit erwies sich die Maurerische Trauermusik Mozarts, eine Gelegenheitskomposition ohne Gleichen. Wie Lohse die Schubertsche „Fünfte“ mit aussergewöhnlicher Feinheit des Empfindens durchaus im Geiste des Rococos vermittelte, so erzielte er auch mit der Reproduktion des herrlichen Mozartischen Adagios eine tief eingehende Wirkung. Künstlerische Abrundung und Geschlossenheit zeigte auch die den Abend abschliessende, in prachtvoller Steigerung gespielte Euryanthenouvertüre Webers, wobei das schöne und mannigfaltigem Wechsel unterstellte Ton- und Klangkolorit noch einen wesentlichen Faktor ausmachte.

Den übrigen Teil des Programms bestritten Joseph Haydn und Johann Sebastian Bach. Des Erstgenannten D dur-Violoncellokonzert gab dem Solisten des Abends, Pablo Casals, wieder einmal volle Gelegenheit, sich von der musikalischen Seite zu zeigen, die diesen ausgezeichneten Künstler vornehmlich charakterisiert. Casals verfügt über einen wundervoll gesanglichen Ton; seine tadellose Technik lässt alles Figurative völlig klar in die Erscheinung treten und so ausnehmend melodisch, dass der Hörer sich der vorkommenden Schwierigkeiten der instrumentalen Technik auch nicht im Geringsten bewusst wird. Der ausgezeichnete Vortrag des manchen Mozartischen Anklang aufweisenden Cellokonzerts Haydns liess seine relativ bedeutende Ausdehnung kaum empfinden. Dasselbe gilt von des Wiedergabe der (6.) D dur-Solosuite vom alten Bach durch Casals. Die Komposition weist eine unerschöpfliche Fülle von Gedanken auf. Auch hier erfreute die Feinheit in der Behandlung aller Einzelheiten und erquickte des Vortragenden musikalisch gesättigter Ton. Die Zuhörer wollten noch eine Zugabe erpressen, hatten aber keinen Erfolg, Denn Señor Casals hatte die Umstellung des gesamten Programms erzwungen. Das Cellokonzert eröffnete den Abend wider alle Regeln des Geschmacks, weil der Künstler Eile hatte, Leipzig bald zu verlassen. So konnte er auch nichts zugeben, denn sein D-Zug ging ja 8^{40}. „Times is money . . .“ —gn—
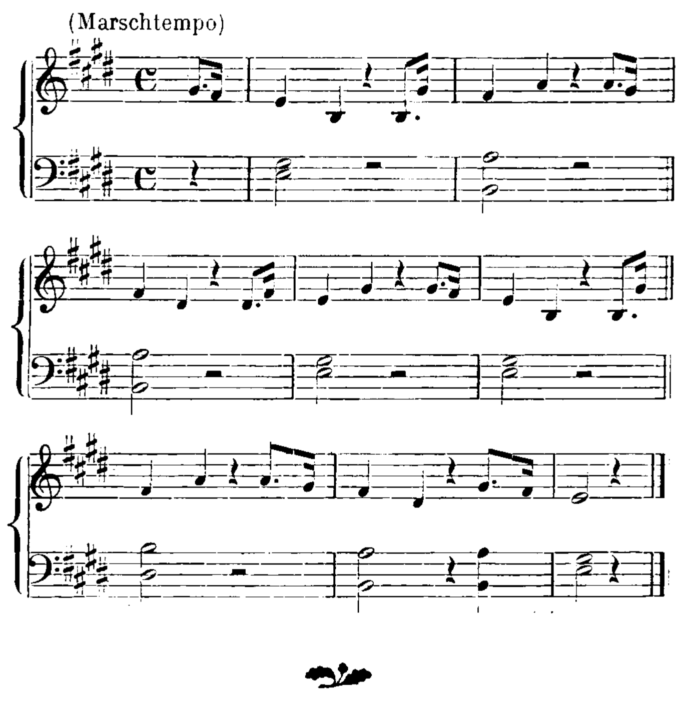


Das Hirschlied vom Mönchshof

Von **Bruno Schrader**

Wie bekannt geworden sein dürfte, hat ein amtliches Komitee in Berlin an zweihundert deutsche Städte die Aufforderung versandt, „Feststellungen darüber anzuordnen, ob sich dort noch musikalische Weisen aus alter Zeit erhalten haben“. Es sollen bodenständige Signale, Fanfaren, Melodien und Liedsätze gesammelt und als quasi „musikalische Wahrzeichen“ an die Königl. Bibliothek in Berlin abgeführt werden. Wie mir unser allgeschätzter Professor Dr. Kopfermann daselbst erzählte, ist diese Unternehmung bisher recht erfolgreich gewesen. Mir persönlich bringt sie eine schöne Melodie aus dem Thüringer Walde in Erinnerung, die ich einst aufschrieb und hier mitteilen will.

Auf dem nordwestlichen Zentralstocke des Gebirges liegt zwischen Ilmenau und dem Schneekopfe eine schöne Forstwirtschaft, der Mönchshof. Dort wurden zu Lebzeiten Herzogs Ernst II. zur Winterszeit die Hirsche gefüttert. Unter ihnen lebte auch ein alter Bursche von 24 Enden, dessen Schonung der Fürst befohlen hatte. Das imposante Tier wurde deshalb halbzahm und so populär, dass man wohl eigens auf den Mönchshof hinaufstieg, um seines Anblickes teilhaftig zu werden. Der Waldwärter pfiff dann als Lockruf eine hübsche Weise, auf die es stets reagierte, wenn es in der Nähe war. Es kam heran und frass aus der Hand des Rufenden Kastanien. Nach dem Tode des Herzogs wurde es vom interimistischen Regenten „versehentlich“ abgeschossen, was nicht wenig Unmut unter der Bevölkerung erregte. Das ist nun reichlich zwanzig

Jahre her. Seitdem hörte ich das Hirschlied nie wieder. Ich teile seine Weise hier mit, unter Hinzufügung der ihm angemessenen Naturharmonie auf Tonika und Dominante. Mögen Spezialisten des Volksliedes seine nähere Bestimmung unternehmen und entscheiden, wieweit es bekannt und nach welchen Seiten es verwandt ist. Der Waldwärter, den ich nachmals ebenfalls nicht wiedergesehen habe, pfiff es in Edur, weshalb es darin auch hier notiert sei.



Henriette Sontag

Von Paul Alfred Merbach

Ein „Lebens- und Zeitbild" hat Heinrich Stümcke, der als einer der besten lebenden Kenner deutscher Theatergeschichte zu solchem Werke berufen war, sein äusserlich und innerlich gleich stattliches Buch über die „Königin der Nachtigallen" im Untertitel mit Recht genannt*). Das romanhaft-romantische Leben dieser Frau, dem in wahrhaft verschwenderischer Fülle alles zu Teil ward, was die Welt an Ehren und Gunst und Gütern zu vergeben hat und das sich zum Kunstwerke der Persönlichkeit rundete, als End' und Anfang sich zusammenschlossen und Vergänglichkeit, Zeit, Alter ihm nichts anhaben konnten .... dieses Leben ist Ausdruck und Sinnbild seiner Zeit, wo zwischen 1815 und 1848 für geistig regsame und interessierte Menschen die Welt des Scheines die des Seins ersetzen musste, wo die Bretter mit allem drauf und drum und dran die Welt bedeuteten und die Beschäftigung mit dem „Theater" nicht etwa eine seelische Notwendigkeit, aber doch der Ersatz für einen echten Lebensinhalt war.

So weitet sich dieser Beitrag zur Theatergeschichte zu einem Kulturbilde aus deutscher vormärzlicher Zeit. Wie die Fäden in Leben und Zeit herüber und hinüber schiessen, hat Stümcke auf Grund eines mit vorbildlicher Mühe und Treue und Sorgfalt aus Briefen, Handschriften und verborgenen Quellen so mancher Art zusammengetragenen Materiales, in jener abgeklärten, ruhigen Form und Weise geschildert, welche — das letzte Ziel jedes wissenschaftlichen Werkes — den Leser die Arbeit, die geleistet werden musste, vergessen lässt unter der Frische, Anschaulichkeit und Wärme der Darstellung.

In grossen Zügen nur können hier Leben und Schicksale der Sontag gezeichnet werden. Sie war ein echtes Theaterkind; beide Eltern gehörten der Bühne an: der Vater, Franz Sontag (1783 in Mainz geboren), ein tüchtiger Bassbuffo und Charakterspieler, hatte 1803 die kaum 15jährige Franziska Markloff, die Tochter eines in den Revolutionswirren verarmten kurmainzischen Beamten, in Koblenz geheiratet; in dieser Rhein-Mosel-Stadt wurde Henriette am 3. Januar 1806 geboren. Die Angaben dieses Datums haben lange geschwankt und die verschiedensten Jahre wurden dafür genannt;' Stümcke hat die amtliche Urkunde dafür festgestellt. Das Elternpaar ward durch den Beruf bald getrennt, Franz S. kam nach Mannheim, Franziska an das neuerrichtete Hoftheater zu Darmstadt, das unter dem Grossherzog Ludwig I. seiner ersten Blütezeit entgegenging. Dort hat die wenig über fünf Jahre alte Henriette im März 1811 gelegentlich des Gastspieles des gefeierten Künstlerpaares Esslair in dem Einakter von Kotzebue „Die Beichte" zum ersten Male die Bühne betreten und erscheint in der Folgezeit öfter in Kinderrollen auf dem Theaterzettel. Ein Gastspielausflug nach Mannheim, wo sie an der Seite des Vaters sang, brachte ihr weitere Erfolge; als die Mutter dann in Prag das Rollenfach der grossen Sophie Schröder übernahm und Schritt für Schritt die Gunst des anfänglich etwas spröden Publikums gewann, war auch Henriette bemüht, ihrem bisherigen Natursängertum die nötige künstlerische Grundlage zu geben. Volle vier Jahre war sie Schülerin des berühmten Prager Konservatoriums; vorher schon hatte sie in Knabenrollen auf der Bühne gestanden. Sie durfte 1820 neben der Mutter die Melitta in Grillparzers „Sappho" spielen und ward von dem Direktor Holbein, der den trefflichen Liebig in der Direktion abgelöst hatte und später die Wiener Burg geleitet hat, in dem Personalverzeichnis als „berechtigt zu schönen Erwartungen" genannt. Gelegentlich eines Gastspieles des Tenoristen Gerstäcker sang sie dann eine „erste" Partie und machte sich nun alle Schätze des damaligen Opernrepertoires zu eigen.

1822 begründete die böhmische Nachtigall am Kärtnertore zu Wien als Agathe, Zerline und Rosine ihren Weltruhm; als sie am 25. Oktober 1823 die Euryanthe in Webers gleichnamiger Oper „kreierte", hatte sie bewiesen, dass sie zu den ersten Sängerinnen ihrer Zeit gehörte; der glückliche Komponist hat in einem Briefe an seine Gattin von jener Wechselwirkung zwischen Publikum und Szene gesprochen, die von der Sontag ausgegangen ist; manches mochte aber doch wohl über die Fähigkeiten der 18jährigen Sängerin noch hinausgehen, soweit die letzte seelische Durchdringung und darstellerische Einheit in Frage kam. Kurze Zeit darauf wurde die Glückliche vor eine zweite grosse Aufgabe gestellt, die sie noch dazu mit einem Gewaltigen ihrer Kunst und Zeit in persönliche Berührung brachte: mit ihrer gleichaltrigen Kollegin Karoline Unger (spätere Sebatier) besuchte sie Beethoven, der sie humorvoll-freundlich empfing; in der „Neunten" und in der „Missa solemnis" wurden den beiden Sängerinnen die Solopartien anvertraut.

Als dann die Wiener Oper aufgelöst wurde, ging Henriette auf Gastspielfahrten und sang dabei auch zum ersten Male vor dem kritischen Leipziger Publikum im Alten Theater die Euryanthe, der sie zum vollen Siege verhalf. Ihrem Prinzipe getreu, gastierten auch Mutter und Schwester Nina. Hier entschied sich ihr Schicksal für lange Zeit. Aus der Wiener Lokalberühmtheit ward in den nächsten Jahren in Berlin „ein historisches Ereignis, ein Symbol jener Tage". Sie kam zur rechten Zeit nach Preussens Hauptstadt, um die Öde des öffentlichen Lebens auszufüllen. Am 3. August 1825 trat sie im längst verschwundenen Königstädter Theater als Rossinis „Italienerin in Algier" zum ersten Male auf. Sofort grassierte in ganz Berlin bei Hoch und Niedrig das Sontagfieber!

Diese Geschichte der Berliner Sontags-Epoche ist der interessanteste Teil der Monographie; über die mannigfachen Schikanen, die der Gefeierten nicht erspart bleiben, hat Stümcke endlich die historische Wahrheit ans Licht gebracht und damit manche Legendenbildung gründlich zerstört. Hier ist auch nicht der Raum, darüber ausführlich zu berichten, ebensowenig wie über ihre heimliche Liebe zu einem österreichischen Offizier aus der Familie der Clam-Gallas — sie ist nie die seine geworden. Broschüren und Romane entstanden über sie, Prozesse, sogar diplomatische Verhandlungen waren die Folge, alles Dinge, in denen der

*) Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 20: Henriette Sontag, ein Lebens- und Zeitbild von Heinrich Stümcke. Mit 12 Tafeln. Berlin 1913. Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte.

nach Berlin übergesiedelte Wiener Saphir und L. Rellstab eine nicht immer rühmliche Rolle spielen. Aber in Berlin konnte sich Niemand mit ihr an Volkstümlichkeit messen.

Schliesslich empfand sie wohl selbst die Enge aller dieser Verhältnisse und zog es vor, einem Antrage Rossinis nach Paris zu folgen; auch hier griff sie siegreich durch und erhielt in der damaligen Musikhauptstadt der Welt die letzten Weihen der höchsten Künstlerschaft. Bei ihrer Rückkehr nach Berlin wurde sie in Weimar von Goethe in rückhaltloser Bewunderung empfangen. „Dlle. Sontag sang unvergleichlich“, notiert er in seinem Tagebuche, als er sie auf der Weimarer Hofbühne als Rosine gesehen. Nach etlichen Gastrollen im kgl. Opernhause zu Berlin — zu einem dauernden Engagement kam es nicht — war sie zum zweiten Male im Hause am Frauenplan; noch heute erzählen dort zwei Büsten Henriettes von ihrer Zusammenkunft mit dem Dichterfürsten. Nun war aus ihr eine internationale Gesangsgrösse geworden.

In Frankfurt a. M. erweckte sie nach Börnes Schilderung einen wahren Taumel des Entzückens, in Darmstadt kehrte sie an die erste Station ihrer Laufbahn zurück, sie sang in London und wieder in Paris, wo sie neben der Malibran beim künstlerischen Wettstreite siegreich bestand. Mittlerweile hatte sie sich mit dem kunstsinnigen Gesandten des Sardinischen Hofes, Grafen Rossi, vermählt.

Die kinderreiche Ehe schuf Konflikte; der Hof verbot die weitere Bühnentätigkeit der neuen Gesandtin und das Paar entschied sich gegen die Kunst. Friedrich Wilhelm III., dessen Freundin, die Fürstin Liegnitz, bei ihr Klavierunterricht gehabt hatte, verlieh ihr den Adel und machte sie zu einer v. Lauenstein, nachdem sie 1830 zum letzten Male in der Berliner Oper die Desdemona und Semiramis gesungen hatte. Sie begleitete nun ihren Gatten auf seine verschiedenen Gesandtschaftsposten, nach Petersburg, wo sie bald der Mittelpunkt eines künstlerisch interessierten Kreises wurde und in dem Zaren Nikolaus dem Ersten einen Gönner ihrer Kunst und ihres Wesens fand, nach dem Haag, an den Bundestag nach Frankfurt a. M. und zuletzt nach Berlin.

Hier ward sie nach Varnhagen von Enses Bericht kalt aufgenommen; sie wohnte in dem Gesandtschaftspalais, das an der Stelle des heutigen Zentralhotels stand, wusste aber auch hier sehr bald, dank ihrer gesellschaftlichen Talente und von ihr veranstalteten musikalischen Abende alle Vorurteile zu brechen. Hier hat sie die vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zugebracht, an all den künstlerischen Dingen ihrer Zeit lebhaften Anteil nehmend (sie interessierte sich für Jenny Lind, für Viardot-Garcia, die Schwester der Malibran), ohne jedoch sich in Berlin wirklich heimisch zu fühlen.

Sie erlebte in Berlin auch die Märztage von 1848, ihre brieflichen Schilderungen darüber sind ein wertvoller und interessanter Beitrag für die Einzelheiten jener bewegten Tage, für deren Vermittlung die Geschichtsforschung Stümcke besonders dankbar sein muss. Sie hatte ihre Volkstümlichkeit zwanzig Jahre vorher einer Periode der Reaktion zu verdanken, auch jetzt stand sie auf Seiten solcher Gedanken und Empfindungen und war sozusagen königlicher als der König. Freilich ward auch ihr persönliches und privates Leben durch diese stürmischen Tage aus den ruhigen Bahnen geworfen, ihre Ersparnisse waren in den 17 Jahren, seitdem sie zum letzten Male aufgetreten war, darauf gegangen, die diplomatische Repräsentation hatte mehr gekostet als eingebracht, ihre sieben Kinder hatten viel Geld verbraucht und Rossi war kein einteilsamer Hausvater gewesen; auch war der Turiner Hof durch diplomatische Ereignisse gezwungen, die diplomatischen Vertretungen im Auslande einzuschränken. So musste sie sich zur Wiederaufnahme ihrer Künstlerfahrten entschliessen, wenn sie auch zwei Jahrzehnte lang nur in Privatsalons und vor geladenen Gästen in Neustrelitz oder (das Gretchen im Radziwillschen Faust) in Charlottenburg gesungen hatte. Sie war für den Londoner Impresario Lumley eine dreifache Sensation: Gräfin, Exzellenzfrau und ehemalige Henriette Sontag; sie blieb zwei Jahre in Englands Hauptstadt, ging nach Paris und zog mit Ausnahme von Berlin wieder über Deutschlands Opernbühnen. Ihre Hoffnungen auf Verdienst erfüllten sich und sie erschien wirklich wie ein Wunder: Zeit und Alter hatten dieser Stimme nichts anhaben können, höchstens war sie etwas fraulicher geworden in Erscheinung und Gebärde.

So drang ihr Ruf auch nach Amerika und mit einer Fahrt über den Ozean wollte sie diesen dritten Teil ihres Lebens beschliessen. Sie durchquerte umbraust vom Jubel und Beifall das Land vom Osten bis zum Westen — da ereilte sie in Mexiko am 3. Juni 1854 der Tod, sie ist einem Choleraanfall erlegen. Graf Rossi brachte die Leiche nach Europa zurück und setzte sie im Kloster Marienthal in der sächsischen Lausitz bei. Die Schwester der Toten, Nina Sontag, deren Leben in Kunst und Liebe eine grosse Enttäuschung gewesen war, hatte sich schon lange dorthin zurückgezogen. So war Henriettes Wunsch, in einem Winkel der Steiermark ein Otium cum dignitate zu geniessen, ein Traum geblieben.

Den minder kritischen Geistern ihrer Gegenwart war sie ein wahrhafter Paradiesvogel, wozu ihre körperliche Anmut und später ihre gesellschaftliche Stellung sicher nicht unwesentlich beitrugen. In den Tagen ihrer grössten Erfolge sagte ein Engländer von ihr: „Sie ist ein reizendes Wesen, eine reizende Sängerin, ein reizendes Bijou, aber nichts mehr.“ Ihr Genre war der Belcanto, die Welt eines Gluck und Beethoven blieb ihr technisch und innerlich immer verschlossen; „ruhig-kühl“ war ihr Spiel; das Gemüt der Lind, die dramatische Leidenschaft der Schröder-Devrient war ihr nicht gegeben. Auch Bülows Minoritätsgutachten aus dem Jahre 1852 ist verständlich: ihm musste die Kunst der Sontag als eine Spielerei erscheinen. Hier trafen sich um die Mitte des Jahrhunderts zwei geistige und künstlerische Strömungen in zwei ihrer typischsten Persönlichkeiten und mussten sich abstossen — die äussere Beherrschung der Technik und der Selbstzweck der Mittel stand gegen die Forderung der inneren Wahrheit eines jeden Kunstwerkes, der Einheit seiner Teile — hier stiessen die Pole aneinander: die Frau auf der Weimarer Bühne im Besitze des Ruhms und als Repräsentant einer absterbenden Periode, und im Zuschauerraum der fanatische Johannes eines neuen Messias mit neuen Hoffnungen und tieferen Forderungen. Im selben Weimar hatte 25 Jahre vorher Goethe — wie immer — das richtige und auch für uns letzte Wort gesprochen: „Eigentlich sollte man sie doch erst als Individuum fassen und begreifen, sie im Elemente der Zeit erkennen, sich ihr assimilieren, sich an sie gewöhnen, dann müsste es ein lieblicher Genuss bleiben. So aus dem Stegreif hat mich das Talent mehr verwirrt als ergötzt. Das Gute, das ohne Wiederkehr vorübergeht, hinterlässt einen Eindruck, der sich der Leere vergleicht, sich wie ein Mangel empfindet.“

Wir setzen unsern Willen und unser Können daran, ein künstlerisches Theater zu fördern, aber die Zeit ist uns fern, wo wir uns für nichts als für Schauspielerei interessieren und wo uns eine Sängerin die gefeierteste Persönlichkeit der Gegenwart ist. Aber unsere Vorfahren mussten durch eine solche Wertung der Dinge hindurch, ehe wir zu der unseren kamen, und diese Wertung an dem treffendsten Beispiele deutscher Kunst in wichtiger Zeit dargelegt und entwickelt zu haben, ist das Verdienst von Stümckes Buch über Henriette Sontag.

Ein unbekannter Brief Mozarts

Ein Götterkind, wie in seiner Musik, ist Mozart auch in seinen Briefen. Das sprüht von Leben, von Laune, von Übermut, aber auch manch schwärmerischer Ton der Wehmut mischt sich in die rauschenden Weisen des vollen Lebens. Wohl verdienten Mozarts Briefe endlich einmal eine vollständige und klassische Ausgabe, wie sie ihnen Ludwig Schiedermair nunmehr zuteil werden lässt. In dieser prächtigen, soeben bei Georg Müller in München erschienenen, man darf sagen: endgültigen Sammlung der Briefe Mozarts und seiner Familie*) finden sich auch einige, bisher noch gänzlich unbekannte Stücke. Das interessanteste davon ist ein Brief aus des Meisters letztem Lebensjahre, wenige Monate vor seinem Ableben, am 7. und 8. Okt. des Jahres 1791 geschrieben, und zwar an seine Frau, die in Baden bei Wien zur Kur weilte. Dieser Brief, ein echter Mozart in dem Presto des Wechsels der Empfindungen und Gedanken, in seiner Schelmerei, in seinem strömenden Reich-

*) „Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie“, erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair, 2 Bände, München und Leipzig bei Georg Müller 1914.

tum, zeigt ihn zu der Zeit, wo er mit seiner Zauberflöte eben einen vollen Erfolg errungen hatte, und wo er am Requiem, seinem eigenen Sterbegesange, arbeitete. Das anziehende Schreiben lautet folgendermassen:

„Freytag um halb 11 Uhr Nacht.

Liebstes, bestes Weibchen! —

Eben komme ich von der Oper (der „Zauberflöte"); — Sie war eben so voll wie allzeit. — Das Duetto Mann und Weib etc.: und das Glöckchen Spiel im ersten Ackt wurde wie gewöhnlich wiederhollet — auch im 2. Ackt das knaben Tertett — was mich aber am meisten freuet, ist, der Stille beifall! — man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt. Nun meinen Lebenslauf; — gleich nach Deiner Abseeglung Spielte ich mit Hr: von Mozart (der die Oper beim Schickaneder geschrieben hat:) 2 Parthien Billard, — Dann verkauffte ich um 14 Duckaten meinen kleper. — Dann liess ich mir durch Joseph den Primus rufen und schwarzen koffé hollen, wobey ich eine herrliche Pfeiffe toback schmauchte; dann Instrumentierte ich fast das ganze Rondó vom Stadtler. in dieser Zwischenzeit kamm ein brief von Prag vom Stadtler; . . . Sie wissen schon alle die herrliche aufnahme meiner teutschen Oper. — Das sonderbarste dabei ist, das den abend als meine neue Oper mit so vielen beifall zum erstenmale aufgeführt wurde, am nemlichen abend in Prag der Tito zum letztenmale auch mit ausserordentlichen beifall aufgeführt worden. — Der Bedini sang besser als allezeit. — Das Duettchen ex A von die 2 Mädchens wurde wiederhollet — und gerne — hätte man nicht die Marchetti geschonet — hätte man auch das Rondó repetirt. — Dem Stodla (Klarinettist im Prager Orchester) wurde (O böhmisches Wunder! — schreibt er) aus dem Parterre und so gar aus dem Orchestre bravo zugerufen. ich hab mich aber auch recht angesetzt, schreibt er; — auch schrieb er (der stodla:) dass (Süssmayr?) nun einsehe dass er ein Esel ist . . . versteht sich, nicht der stodla — — der ist nur ein bissel ein Esel, nicht viel — aber der . . . — Ja der, der ist ein rechter Esel. — um halb 6 uhr gieng ich beim Stubenthor hinaus — und machte meinen favorit Spaziergang über die Glacis ins Theater — was sehe ich? — was rieche ich? — — Don Primus ist es mit den Carbonadeln! — che gusto! — izt esse ich Deine Gesundheit — eben schlägt es 11 uhr; — vielleicht schläfst Du schon? — St! St! St! — ich will Dich nicht aufwecken!

Sámstags den 8 t. — Du hättest mich gestern beim Nachtessen sehen sollen! — Das alte Tischgeräth habe ich nicht gefunden, folglich habe ich ein schneeblümerlweisses hergegeben — und den Dopelten leuchter mit Wachs vor meiner! . . . Nun wirst du wohl im besten Schwimmen seyn, da ich dieses schreibe. — Der friseur ist accurat um 6 Uhr gekommen — und Primus hat schon um halb 6 uhr eingefeuret, und mich um $^{3}/_{4}$ geweckt. — warum muss es izt eben regnen? — ich hoffte dass Du ein schönes Wetter haben solltest! — halte Dich nur hübsch warm, damit Du Dich nicht erkältest; ich hoffe dass Dir das Bad einen guten Winter machen wird — denn nur dieser Wunsch, dass Du gesund bleiben möchtest, hiesse mich Dich antreiben nach Baaden zu gehen. — mir wird izt schon die zeit lang um Dich — das sah ich alles vor. — hätte ich nichts zu thun, so würde ich gleich auf die 8 tage mit Dir hinaus gegangen seyn; — ich habe aber daraus gar keine bequemlichkeit zum arbeiten; — und ich möchte gerne, so viel möglich, aller Verlegenheit ausweichen; nichts angenehmers als wenn man etwas ruhig leben kann, deswegen muss man fleissig seyn, und ich bin es gerne. — Dem (Süssmayer) gieb in meinem Namen ein paar tüchtige Ohrfeigen, und lasse ich die (Sophie) A. (welche ich 1000 mal küsse) bitten, ihm ein paar zu geben — lasst ihm nur um gottes willen keinen Mangel leiden! — ich möchte um alles in der Welt heut oder morgen von ihm den Vorwurf nicht haben als hättet ihr ihn nicht gehörig bedienet und verpfleget — — gebt ihm lieber mehr schläge als zu wenig —

gut wäre es, wenn ihr ihm einen krebsen an die Nase zwiktet, ein Aug ausschlüget, oder sonst eine sichtbare Wunde verursachtet, damit der kerl nicht einmal das, was er von euch empfangen, abläugnen kann; — adieu liebes Weibchen! — der Wagen will abfahren. — ich hoffe heut gewiss etwas von Dir zu lesen, und in dieser süssen Hofnung küsse ich dich 1000 mal und bin Ewig Dein

Dich liebender Mann
W. A. Mozart."

Aus dem Berliner Musikleben

Von Dr. Walter Paetow

Chronik

Die Konzerte der Berliner Mozart-Gemeinde haben sich unter Leitung des kgl. Musikdirektors Fritz Rückward im Laufe der letzten Jahre zu den bemerkenswertesten Veranstaltungen des weit verzweigten Berliner Musiklebens entwickelt. Nicht nur, dass in ihnen auf wenig bekannte Werke Mozarts selbst hingewiesen wird, auch in anderer Richtung wird ihr Inhalt durch eine Auslese nur selten gehörter Kompositionen vor- und nachklassischer Zeit bereichert und über das Alltägliche hinausgehoben. Äussere Verschiebungen haben ihr Teil dazu beigetragen. Für die Konzerte der Berliner Mozart-Gemeinde hat sich ein erweiterter „Ausschuss" gebildet, insofern die Chöre des Brahms-Vereins und des Zehlendorfer Gesangvereins ihre Mitwirkung leisten. Mit derartig gesteigerten Kräften können nach und nach immer grössere Aufgaben bewältigt werden; Berlin verdankt der Energie Rückwards z. B. eine Aufführung der nur sehr selten gehörten Fest- und Gedenksprüche von Johannes Brahms und es hat ihr jetzt eine Aufführung des Triumphlieds von Brahms zu verdanken, das ebenfalls zu den wenigst bekannten Arbeiten des Meisters gehört. Es verdankt seine Entstehung den grossen Ereignissen von 1870/71 und ist dem alten Kaiser Wilhelm I. gewidmet, der ja nur leider für Ballett mehr Sinn hatte als für bachisirende Musik und deshalb nicht zu ermessen wusste, welche gewaltige Huldigung ihm durch dieses Werk und seine Widmung dargebracht wurde. Es ist wohl damit in Zusammenhang zu bringen, dass man gerade dieser Schöpfung von Brahms in den Konzertsälen nur sehr selten begegnet. Ein anderes kommt hinzu: das Werk ist für achtstimmigen Doppelchor, Baritonsolo und Orchester geschrieben und es bedingt Entfaltungen starken Massenklanges, die nicht Jedermanns Sache sind. Dass ein „Triumphlied" seinen ganz besonderen Stil erheischt, wird dann nur zu leicht vergessen. Wer hier genauer zuschaut und zuhört, wird erstaunt wahrnehmen, wie Brahms selbst hier mit grosser Ökonomie bei allem Triumphfortissimo doch auch zarteren Regungen nachzugehen wusste. Die Aufführung überwand die gewaltigen Schwierigkeiten, die an Chor und Orchester gestellt werden, überraschend gut, so dass die angestrebte Wirkung nicht ausblieb. Vorangegangen waren Händels 100. Psalm mit seinen leicht zugänglichen eindringlichen Steigerungen unschwer verständlicher Thematik, — die „Krönungsmesse" Mozarts, die uns fast wie eine artige Schäfermusik anmutet und Beethovens „Chorphantasie", die uns als eine Studie zum Schlußsatze der neunten Sinfonie mehr historisches als rein musikalisches Interesse abnötigt, — selbst wenn ein so vortrefflicher Künstler, wie Waldemar Lütschg den Klaviersolopart ausführte.

Lula Mysz-Gmeiner, in der wir eine der tiefst empfindenden wie klügst abwägenden Sängerinnen unserer Zeit verehren, bewundern und lieben, hat in Gemeinschaft mit Rudolf Gmeiner das Wagnis unternommen, einem Dehmel-(Lieder-)Zyklus von Hermann Zilcher bei uns Geltung zu verschaffen. Es handelt sich hier um eine Folge von vierzehn Gesängen für eine Frauen- und eine Männerstimme, — ein zyklisches Werk von langer Dauer, — etwa im Stile von Robert Schumanns „Dichterliebe" oder Schuberts „Winterreise" oder der „schönen Müllerin" oder Jensens „Dolorosa"- oder Brahms' Magellonen-Zyklus, — nur mit dem schwerwiegenden Unterschied, dass sich hier zwei Stimmen in die Bewältigung des Ganzen teilen. Dadurch ist rein äusserlich für Abwechslung gesorgt; für das Empfinden wiegt diese Einteilung und Verteilung noch schwerer, da sich Stimme und Gegenstimme stetig zu ergänzen und abzulösen haben, sich als zwei Gefühlsreihen stetig gegenüberstehen, um sich zu versöhnen oder zu trennen. Dass ein Tonsetzer von dem Ehrgeiz Zilchers gerade zur Lösung einer solchen differenzierten Aufgabe hingezogen fühlte, ist ohne weiteres verständlich; aber es will mir doch scheinen, als ob sich der Komponist übernommen hätte, als er sich hier zum Bundesgenossen gerade Dehmel auserkor. Wir sind längst über die Zeiten hinaus, in denen wir die oft nicht von Verstiegenheit freie Lyrik Dehmels verspotteten; aber man wird doch sagen dürfen, dass manche seiner Versreihen leicht ins Komische verzerrt werden können. Da tritt nun Zilcher als getreuer Helfer mit seiner Musik ein, um alles in einem verklärenden Lichte erscheinen zu lassen. Aber der Wille ist stärker als

das Können; er hätte uns durch die Musik über Dehmels Sprache hinausführen sollen, und er bleibt hinter ihrem Charakter zurück; er holt nicht als Musiker die ursprünglichen Empfindungen heraus, die den Dichter zu seinen oft krausen Worten angeregt haben, sondern er klammert sich oft direkt an den Sprachlaut, an Vokalisation, ja an Diphthongologie, um nur recht sorglich nachfühlend zu verfahren. Das ergibt ein Missverhältnis zweier Künste, das selbst durch grösste Mittlerkunst nicht zu überbrücken ist. Wie atmete man auf, als nach diesem ehrlichen Bekenntnis eines ernsthaftest strebenden Musikers, der sich verirrt hatte, die Welt von Hugo Wolfs Liedern und endlich wo Brahms sich auftat, aus dessen Volksliedern die Meisterin des natürlichen Empfindens noch Zugaben über Zugaben spenden musste! Natur hilft uns doch allewil am ehesten zur Kunst — oder, um diesen alten Satz zu wandeln: zur Befreiung vom eigenen kleinen Ich.

* * *

Einer Huldigung für Friedrich Gernsheim glich der zweite „Komponisten-Abend", den Henri Marteau mit seinen Quartett-Herren unter Mitwirkung des Komponisten selbst im Blüthner-Saal veranstaltete: aus dem Lebenswerke des Meisterklassenlehrers der Berliner königlichen Hochschule wurde an drei Arbeiten erinnert: ein Streichquartett, Cmoll op. 25, ein Klavierquartett Fdur, op. 47, eine Sonate für Klavier und Violine in Gdur op. 85. Diese Aneinanderreihung hatte mehr als historisches, — sie hatte Persönlichkeits-Interesse. Man weiss, wie stark der Einfluss war, den das Schaffen der Romantiker auf die Arbeitsfreudigkeit Gernsheims ausgeübt hat, — wie sehr er dann immer darnach strebte, sich im unfreiwilligen Nachschaffen zur Selbständigkeit durchzuringen und wie mancher Wurf ihm gerade noch in den letzten Jahren geglückt ist; er hat keinen Stillstand gekannt und das Interesse für die Gesamtheit seines Lebenswerks ist daher nicht erlahmt. An Marteaus Kammermusik aber konnte man nun in das Werden und das Wurzeln dieser Gernsheimischen Art einen freundlichsten Einblick gewinnen. Wie Schubert namentlich auf den Komponisten eingewirkt hat, — wie er sich in seiner Gestaltungsart mit Schumannschen und Brahmsschen Wesen zu vereinigen weiss, das konnte man hier so recht deutlich verspüren, — ebenso aber auch, wie er in seiner vollendeten Beherrschung der Form immer mehr gerade seine eigene Natur ausbildete, um zu der Souveränität zu gelangen, die wir immer wieder an ihm bewundern. Wie weislich hat er von jeher auf Klangschönheit und auf Charakteristik der Instrumente geachtet, — wie kurz und knapp hat er seine Gedanken zu formulieren gewusst! Man fühlt sich wohlgeführt an seiner Hand und geht getrost mit Anderen auch andere Wege.

Die Königliche Kapelle sah Richard Strauss wieder an ihrer Spitze und brachte unter seiner Leitung G. Mahlers „Lied von der Erde" und Beethovens zweite Sinfonie zur Aufführung, unterstützt von Frau Cahier und Herrn Jadlowker. Für diese Gabe ist dem Dirigenten wie dem ausgezeichneten Orchester nur zu danken, auch wenn man persönlich für Beethoven gelegentlich andere Differenzierungen wünschte, als sie Richard Strauss beliebt, — und wenn man dem Mahlerschen Werk auch bei wiederholter Begegnung nicht den rechten Geschmack abzugewinnen vermag. Dass man an leitender Stelle nicht versäumt, sein Andenken zu ehren, ist und bleibt aufrichtigen Dankes wert.

Rundschau

Oper

Berlin Im Deutschen Opernhause zu Charlottenburg ist soeben das Bühnenspiel „Das Nothemd" des Berliner Komponisten Victor von Woikowsky-Biedau zum ersten Male aufgeführt worden. Der Verfasser hat seit der Uraufführung (Dessau, vorigen Januar) allerhand zweckmässige Umänderungen an dem Werk vorgenommen. Jmmerhin nicht so viel, dass man nun nochmals das Werk detailliert besprechen müsste. Somit tritt also die Aufführung in den Vordergrund. Es war nicht gerade die beste. Auf der Bühne kam nicht alles so ganz erfreulich heraus. Gut war der Darsteller des Neidhard, Herr Schüller, ein prächtiger Bariton und eindrucksvoller Schauspieler. Von ihm hing sehr viel ab, und er leistete seinen Part eindringlich genug, um als Erster des Abends zu bestehen. Ihm nahe kam der Tenor Paul Hansen, der den braven Wendelin gut sang, aber etwas ungelenk spielte. Dieser begabte Künstler ist noch sehr jung, beinahe ein Anfänger; aber er hat alles Zeug zu einem tüchtigen Helden. Sowie er erst seine körperliche Ungewandtheit auf den Brettern überwunden hat, wird er ein sehr brauchbarer Mann werden. Seine Durchführung der Rolle des Wendelin gab diesen Hoffnungen abermals Gewähr. Etwas weniger glücklich war die Besetzung der Armgard mit Frl. Hallama. Sie hat eine annehmbare Stimme, aber die Aufregung — sie sang zum ersten Male eine grosse Rolle in Charlottenburg — führte zu häufigem Unreinsingem. Über ihr Spiel schweigt man vorläufig am besten. Soweit die Hauptdarsteller. Sicherlich wäre der Erfolg des Bühnenspiels ein noch grösserer gewesen, wenn man die erste Besetzung der Charlottenburger Oper dafür auserkoren hätte. Dann würde wohl auch Dr. Kaufmann, dem wir bereits eine beträchtliche Reihe geradezu meisterhafter Inszenierungen zu verdanken haben, mit seiner Regie ein leichteres Spiel gehabt haben. Sie fiel diesmal etwas schwach aus. Es fehlte an Straffheit und Akkuratesse. Sehr hübsch waren wieder die Bühnenbilder. Das Milieu der mittelalterlichen Stadt war gut getroffen, ebenso waren es die Kostüme und besonders die Landsknechtsgewänder. Nur der kleine Ernst Lehmann sah in seinem grossen Harnisch als Georg Frundsberg etwas verloren aus. Das erfreulichste Resultat der Aufführung bleibt entschieden die Tatsache, dass unser Publikum durchaus bereit ist, nach den brutalen unkünstlerischen Vergewaltigungen durch Kientoppopern wie „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" wieder einer einfachen, menschlich sauberen und Herzenswärme ausstrahlenden Handlung mit Interesse zu folgen. Es muss ja nicht immer Sensation und Hintertreppenspannung sein: eine ehrliche Handvoll Natürlichkeit, ein Stich ins Volkstümliche und etwas grosszügiges Gemüt, das tut es hundertmal besser.

H. W. Draber

Konzerte

Hagen i. W. Das erste Städtische Sinfoniekonzert unter der Leitung des Kgl. Hofkapellmeisters Robert Laugs-Berlin brachte wie die Konzerte der Vorjahre wieder viel Interessantes und Bedeutsames. „Liebesfrühling" von Georg Schumann, „Waldwanderung" von Leo Blech, „Neapolitanische Szenen" von Massenet und die Ouvertüre „König Lear" fanden unter der bewährten Leitung des Dirigenten eine ausgezeichnete Wiedergabe, zumal er es wiederum verstand, die Musiker (das Städt. Hagener Orchester) zu voller Hingabe zu begeistern. Insbesondere fesselten die Blechsche „Waldwanderung" und das Massenetsche Werk. Der Pianist Edmund Schmid-Harburg errang durch seine vollendete Technik und den hinreissenden Vortrag stürmischen Beifall; die reizvolle Fantasie „Irrlichter" von Karl Gleitz gab ihm reichliche Gelegenheit, sein Können ins beste Licht zu rücken. Konzertmeister Jan de Ruyter-Korver-Hagen hatte mit dem Violinkonzert von Georg Bleyle kein rechtes Glück. Er konnte wohl damit sein grosses technisches Können dokumentieren, doch litt der Gesamteindruck unter der mangelnden Wärme der Komposition, so dass der Solist hierunter zu leiden hatte.

—n—

Leipzig Das zweite Philharmonische Konzert eröffnete Herr Prof. Winderstein mit der zweiten Sinfonie von Brahms. Das Werk wurde in schöner Gliederung und einheitlich in Temponahme und rhythmischer Gestaltung durchgeführt. Lebhaftes Interesse erweckten ferner die Glockenlieder (vier Gedichte von Carl Spitteler) für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung von Max von Schillings. Der Komponist hat den fesselnden Text in recht glücklicher Weise vertont. Die wild aufrauschende Musik gibt die verschiedenen

Vorgänge der Gedichte sehr charakteristisch wieder und interessiert besonders durch aparte Instrumentaleffekte und durch eine Harmonieführung, die zwar durchaus modern ist, aber keineswegs nach der hypermodernen Seite gravitiert. Kammersänger Paul Schmedes, der vorher Beethovens „Adelaide“ sehr eindrucksvoll vortrug, zeigte sich in der Durchführung der schwierigen, nicht immer dankbaren Gesänge als ein Künstler von gesunder Intelligenz und tüchtigem musikalischen Können. Nur reichte die Kraft seiner sonst sehr sympathischen Stimme nicht immer aus. Herr Prof. Winderstein brachte das Werk sehr fein ausgearbeitet und mit sicherem Zusammengehen zur Aufführung. Zugleich hatte er der vorgeschriebenen Orchesterbesetzung nach Kräften Beachtung geschenkt, um auch stilistisch ein möglichst treues Bild zu geben. An Stelle des erkrankten Herrn Weinmann spielte der Konzertmeister des Orchesters, Heinrich Schachtebeck, mit edlem Ton und feinem Empfinden die beiden Romanzen von Beethoven. Mit der zweiten Orchestersuite aus „L'Arlésienne“ wurde das Konzert wirksam abgeschlossen.

Wertvolle Gaben bot die russische Sängerin Natalie Aktzéry, die im Feurichsaale eine Reihe seltener gehörter Lieder vortrug. An der Spitze des Programms standen Gesänge von Scarlatti, Falconieri, Tenaglia u. a. Dann folgten fünf stimmungsvolle Lieder von Tschaikowsky, deren Wiedergabe erkennen liess, dass die Künstlerin über eine ebenso kräftige, wie voluminöse Stimme verfügt und bedeutendes Vortragstalent besitzt, was sich namentlich in Gesängen, die den Ausdruck schmerzlicher Affekte fordern, bemerkbar machte. Aber auch die leichter gewogenen französischen Lieder — darunter das mit recht wehleidigen Quintengängen eingeleitete „joli berger“ von Moret — wurden sehr fein und charakteristisch wiedergegeben. In Herrn M. von Jowanowitsch fand die Künstlerin einen ausgezeichneten Partner am Klavier.

Guten Eindruck hinterliess ein Konzert, das Lotte Groll und Walter Ziegler (Klavier) mit Käthe Liebmann (Gesang) im Kammermusiksaale des Zentraltheaters gaben. Eingeleitet wurde der Abend mit Variationen über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere von Saint-Saëns. Das Werk spielten die Künstler mit viel Frische und Natürlichkeit des Ausdrucks. Auch die noch folgenden Stücke (Silhouettes von Arensky und Reminiscences von Liszt) erfuhren eine sehr geschmackvolle Ausführung. Besonders erfreute das flotte und sichere Zusammenspiel, wenn auch die Technik nicht immer den gewünschten Ausgleich aufwies. Fräulein Liebmann verriet in Liedern von Brahms, Krehl u. a. recht gute gesangliche Beanlagung. Ihre mit Verständnis gepflegte Stimme klingt angenehm und wirkt besonders gut, wo es sich um zarte, mädchenhafte Lyrik handelt. Die Klavierbegleitung zu den Liedern führte Johannes Schumann diskret und sicher aus.

Ein Liederabend, den Dora Heims im Kaufhause veranstaltete, vermochte nicht recht zu interessieren. Anfänglich hatte die Dame mit auffälliger Befangenheit zu kämpfen, und erst später, als ihr Stimmorgan und die Atmung freier wurden, konnte man sich an einigen Liedern, die sie in liebenswürdiger Art darbot, erfreuen. Zweifellos ist die Stimme im Klange angenehm und nimmt ein durch einen ungezwungenen, leichten Tonansatz. Aber die Schulung ist noch nicht beendet, vor allem fehlt es an deutlicher Aussprache und an Reinheit des Tones. Die meisten Lieder wurden um einige Schwebungen zu hoch gesungen. Das Programm wies Lieder von F. Schubert, Rob. Schumann, Brahms und Conrad Ramrath auf, die Max Wünsche am Flügel in einwandfreier Weise begleitete.

Oscar Köhler

Der junge Ignaz Tiegermann hat in der Schule Ignaz Friedmans viel gelernt. Technisch steht er schon auf einer recht beachtenswerten Stufe, auch ist er rhythmisch wohlbeschlagen. Ferner kommt ihm eine ihm scheinbar angeborne Musizierfreudigkeit sehr zustatten. Seine Mängel beruhen hauptsächlich auf physischen Gründen. Vor allen Dingen besitzt er noch nicht die Körperkraft, um ein wirkliches überzeugendes Fortissimo zu erzielen, und damit hängt es wohl zugleich zusammen, dass die Gliederung eines Werkes wie der Adur-Ballade von Chopin gross angelegter Spannungen und Lösungen noch entbehrt. Auch bedarf, trotz manchen hübschen Anläufen (die „Aria“ in Schumanns Fismoll-Sonate), die Kantilene der fleissigen Weiterbildung. Dass er Schüler von Friedman ist, vermag man übrigens aus seiner häufigen Neigung zum Improvisatorischen und Rhapsodischen zu erkennen. Da Tiegermanns Mängel, wie gesagt, hauptsächlich auf äussere Ursachen zurückzuführen sind, die die Zeit wird beheben können, wird man auf seine Weiterentwickelung acht geben müssen.

Im Feurichsaal gab die junge Geigerin Magda Weil mit dem hiesigen Pianisten Sándor Vas ein Konzert. Sie hat einen kräftigen, zwar etwas herben, aber nicht unangenehmen Ton, temperamentvollen und entschlossenen Vortrag und ansehnliche musikalische Fähigkeiten in die Wagschale zu legen. Auch ihre Technik ist schon ein gutes Stück vorwärtsgebracht, jedoch wird sie sich deren weitere Pflege noch angelegen sein lassen müssen, wie sie auch der Kantilene den letzten Schliff und noch mehr Obacht auf dynamische Gegensätze durch Herausarbeitung eines schönen Pianissimos zu geben haben wird. Sie spielte, von Herrn Vas anschmiegsam am Feurich unterstützt, das dankbare und wohlgestaltete Amoll-Konzert von Goldmark und eine Reihe Solostücke von Bach, Wagner, Saint-Saëns und Paganini. Ausserdem vermittelte der Klavierspieler allein eine klanglich und meist auch thematisch geschickt erfundene polnische Suite des in Leipzig lebenden Polen Fr. Brzezinski; für die tonsinnliche wirksame Wiedergabe muss sich der Komponist beim Spieler angelegentlichst bedanken.

Dr. Max Unger

Robert Kothe wird von der Liebe eines grossen Publikums getragen, das sich vor allem aus sanges- und wanderfroher Jugend zusammensetzt. Und da er nicht Kunstsänger sein will, so hat man wohl die Anforderungen an seine Darbietungen aller üblichen Kunstkriterien zu entkleiden, wenn man nicht ungerecht sein will. Was man dann aber vor allem bei ihm geniessen will, das ist die Freudigkeit und Frische des Singens selbst, und diese fehlte leider, wenigstens in der ersten Hälfte seines Liederabends, ziemlich merklich. Es lag eine gewisse Dumpfheit und Schwere auf dem Vortrag, obwohl doch z. B. gerade die Lieder eines Fahrenden rechte Fröhlichkeit und Stärke erforderten, so dass ihr Gehalt gar nicht ausgeschöpft wurde. Zum Teil lag das vielleicht auch mit an der etwas eintönig-ähnlichen Melodie der ersten drei Lieder, bei denen auch die Lautenbegleitung — wie überhaupt öfters — merkwürdig stiefmütterlich behandelt war. Mit der zweiten Hälfte des Abends aber wurde der ganze Ton frischer und freier und anregender, so dass manches kleine Lied sich rund und lebendig formte. Dankbar muss man Kothe immer für die Vermittlung dieser lieben, alten Lieder sein, die man sonst wohl schwerlich kennen lernte. Bedeutsam waren vor allem die schlichte, innige Marienlegende, das originelle, frische Lied: „Im Breisgau wohl ein Maidelein“, das westfälische Wiegenlied, das so ausgeprägte Stimmung von Stube und Abend mitbringt und das Kothe, wie auch das zugegebene Lied „Sonne und Regen . .“, mit seiner milden Stimme recht ins Leben hob. Der Beifall, besonders nach den letzten scherzhaften und kräftigen Tänzen war sehr stark und ehrlich.

♯

Carl Flesch ist einer der bedeutendsten Künstler in seinem Bereiche. Der Eindruck, den sein Violinspiel immer hinterlässt, äussert sich in der Hauptsache als jenes reine Gefühl der Befriedigung, das uns dei der durchaus harmonischen Darstellung eines idealen Vorwurfs beschleicht. Er ist in den Gedankenkreis unserer Tondichter so eingedrungen, dass er ein wahrer Entdecker von immer neuen Schönheiten ist. Natürlich verwertet dieses sichere Eindringen in jede Art von Musik den vollen Umfang der Technik als ein durchaus überwundenes Material, und so spielt der Künstler nicht bloss für viele Hörer, die erbaut und ergriffen sein wollen, sondern auch für den einen Meister, der befriedigt sein will. Die Auswahl, die Carl Flesch immer mit künstlerischem Sinn für seine Konzerte trifft, hatte auch diesmal die rühmendste Anerkennung verdient: er spielte neben Nardini und Bach u. a. einige kleine Novitäten von Noren. August Göllner, ein gebildeter Musiker, begleitete. Bisweilen hätte er etwas kräftigere Farben aufsetzen können. Aus Furcht, den Spieler zu decken, deckte er bisweilen die Absicht des Komponisten.

Wie Carl Flesch, so ist auch Ignaz Friedman ein Künstler, der der Kritik nicht viel zu tun aufgibt. Insbesondere ist sein Chopinspiel — er gab seinen ersten Chopinabend — bei aller künstlerischen Glätte und Durchsichtigkeit von einer Echtheit, wie man ihr im Konzertsaal selten

begegnet. Alles, was Friedman an diesem langen Abend vortrug, war in dem goldenen Strom der Schönheit geläutert. So leicht sich das Schöne geniessen lässt, so schwer ist's zu beschreiben. Die Hörer waren enthusiasmiert.

Frl. Helene Schütz gab im Kaufhaussaale einen Abend, der ihr einen hübschen Erfolg einbrachte. Sie besitzt nicht eine jener seltenen Stimmen, die im Augenblicke dem Hörer gefangennehmen; aber ihr in der Tiefe etwas schwacher Mezzosopran ist gut geschult, klingt klar und angenehm. Dass man es mit einer gebildeten Dame zu tun hatte, bewies der Vortrag der bis auf Glucks „Ihr Götter ewger Nacht" glücklich gewählten Lieder von Schubert, Brahms, Strauss, Schillings usw. Er war lebensvoll und verständnisinnig; man merkte, dass auch der Text der Lieder im Detail durchforscht und verstanden war. Am Flügel sass als tüchtiger Begleiter Hr. Otto Bake.

Der frühere Wunderknabe Franz von Vecsey hat sich famos entwickelt. Alles ist gesund in seinem Spiel: Ton wie Empfindung. Dadurch, dass er den Ton gleichsam mit der ganzen Wurzel heraushebt, ohne ihm oder dem Ohre des Hörers durch Scharren oder Winseln wehe zu tun, erzielt er schon eine grosse Wirkung, die namentlich bei Bach und Corelli eintrat. Von seiner Virtuosität wollen wir nicht gross reden; sie ist blitzblank und schlackenfrei. Aber die Art, wie er eine langgezogene Cantilene vorträgt, ist mehr wert als alle Bravour. Da liegt eine so tiefe Empfindung drin, wie sie nur einem Talent von der Musen Gnaden innewohnen kann. Die Klavierbegleitung führte Prof. Hermann Lafont mit feinem Kunstgeschmack durch.

Im Riedelverein (erstes Abonnementskonzert) gab es „Ein deutsches Requiem" von Brahms zu hören, jenes herrliche Stück, das seit den Totenmessen unserer Klassiker wie kein zweites den Ernst der Vergänglichkeit mit so wunderbar mahnender Kraft darstellt. Hr. Richard Wetz aus Erfurt leitete die Aufführung. Er ist ein Dirigent, der über dem Stoffe steht und die Partitur mehr im Kopfe, als den Kopf in der Partitur hat, der aber auch innerlich genug gereift ist, um Herr seiner Aufgabe auch nach dieser Richtung sein zu können. Der Chor stand ganz auf der Höhe, sang mit grosser Begeisterung und Innigkeit. Manchem unter den Hörern dürfte eine Ahnung aufgegangen sein von der Grösse und dem Ernst dieses Werkes, das man jedes Jahr hören könnte. Die Soli waren bei Frau Anna Stronck-Kappel aus Barmen, einer Sopranistin von Edelart und schöner Stimme, und bei Herrn Kammersänger Hjalmar Arlberg aus Berlin, der ebenfalls seinen nicht leichten Part mit künstlerischem Geschmack durchführte, bestens aufgehoben. An der Orgel sass Max Fest, neben dem trefflichen Gewandhausorchester das Fundamentum. Er leitete den Abend ein mit des alten Buxtehudes Dmoll-Passacaglia — leider in einem etwas modern-farbenreichen Gewande. Im übrigen war sein Spiel musterhaft. Das Konzert war erfreulicherweise sehr gut besucht. Wer hätte gedacht, dass dieses schwer fassliche Werk in verhältnismässig so kurzer Zeit einen wahrhaft populären Erfolg erringen werde? Der Uraufführung Ende der sechziger Jahre soll man mit Zischen begegnet sein.

b

Wien Mit der Zusammenstellung des Programms für das erste der von ihm zu leitenden philharmonischen Konzerte der Saison (9. November) hatte es sich F. Weingartner etwas leicht gemacht. Ein Streichorchesterkonzert (Amoll) von Antonio Vivaldi (1680—1743), eine verschollene Jugendsinfonie (Esdur) von Josef Haydn, 1764 in Eisenstadt komponiert und später „Der Philosoph" betitelt, endlich Beethovens Bdur-Sinfonie: quantitativ, als kaum $1^1/_2$ Stunde in Anspruch nehmend, etwas wenig Musik und auch qualitativ mit Ausnahme des unsterblichen Meisterwerkes Beethovens nicht zu schwer wiegend. Musikgeschichtlich interessierte Vivaldis Orchesterkonzert (eigentlich eine Art „Concerto grosso" mit hervortretenden Solostimmen) als unverkennbarer und vollwichtiger Vorläufer der Bachschen Konzerte — hat doch bekanntlich der grosse Thomas-Kantor aus der Übertragung vieler Vivaldischen Violinkonzerte für Klavier die Anregung zu seinen eigenen, hiermit die Kunstgattung begründenden Klavierkonzerten geschöpft. In seiner Klangschönheit, logischen Folgestrenge und für die Instrumente ausgezeichneten Spielbarkeit bereitet das in Rede stehende (dreisätzige) Amoll-Konzert Vivaldis noch heute auch dem Laien-Publikum einen wahren Ohrenschmaus, besonders wenn es so unübertrefflich gespielt wird, wie am 9. d. von den Streichern unserer philharmonischen Kapelle. Haydns überaus harmlose Esdur-Sinfonie aus dem Jahr 1764 weicht von seinen wahrhaft bedeutenden späteren sinfonischen Schöpfungen formell und in der Besetzung bemerkenswert ab. Als erster Satz steht ein längeres Adagio ($^4/_4$), hierauf folgen ein Presto ($^4/_4$), ein Menuett (ohne Tempoangabe) und wieder ein Presto-Finale ($^6/_8$). Alle vier Sätze gehen aus Esdur, zur Instrumentation verwendet der junge Meister ausser dem Streichorchester nur zwei Hörner und zwei Englischhörner, welch letztere er bekanntlich in seinen grossen Londoner Sinfonien nie gebraucht, die aber hier eine eigenartige Klangfarbe ergeben. Man hat im ersten Satz, dem Adagio der Sinfonie, „gedankenvollen Tiefsinn" finden wollen und daraus die Bezeichnung „Der Philosoph" abgeleitet. Auf heutigem Standpunkt kann man über solche Naivetät nur lächeln. Höchstens, dass das Adagio durch sein im Dreiklang von Halbnoten aufsteigendes Hauptthema der Hörner, fortgesetzt von den Englisch-Hörnern, von vornherein einen ernsteren Charakter erhält, als die drei launigen anderen Sätze, von denen das als eine Art Jagdstück mit kostbar zopfigen Hörnern lustig dreinschmetternde Finale der frischeste, daher ihn denn auch das jetzige naive philharmonische Publikum, das sich für alles, was ihm Weingartner bietet, schier überschwenglich dankbar erweist, sofort stürmisch zur Wiederholung verlangte. Schreiber dieses — und mit ihm wohl auch alle mehr unbefangen denkenden Konzertbesucher — fühlte sich so recht erst wieder im wahren philharmonischen Konzertsaale bei den Wunderklängen der Beethovenschen Bdur-Sinfonie. Schon die tief geheimnisvolle Einleitung: „wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!"

Weingartner dirigierte übrigens auch die Bdur-Sinfonie — die „griechisch schlanke", wie sie Schumann einmal gegenüber dem „stolzen Römertum" der „Eroica" benennt — ganz ausgezeichnet, und da das Orchester seinen geist- und temperamentvollen Taktlinien „wie am Schnürchen" gehorchte, ergossen sich wieder wahre Beifallsstürme aus Parterre und Galerie. Um etwas ausgiebigere, mehr zum Mitdenken anregende philharmonische Programme möchten wir trotzdem für künftighin gebeten haben.

Dass die Akustik in unserm alten lieben Musikvereinssaale für Orchester die denkbar günstigste und diesbezüglich — leider! — der im grossen Saale des neuen Konzerthauses — wenigstens bei der bisherigen Aufstellung — entschieden überlegen sei, offenbarte sich wie in dem eben besprochenen philharmonischen Konzerte so auch am zweiten Sinfonie-Abend des Tonkünstler-Orchesters am 6. November. Wie da einmal wieder Tschaikowskys prachtvolle vierte Sinfonie (Fmoll) elementar einschlug! Der heissblütige Tscheche Nedbal fühlte sich freilich in diesem Meisterwerke des genialen Russen, als quasi slawischen Kon-Nationalen so recht in seinem Element und dirigierte schwungvoller, schneidiger denn je. Mit Recht musste sich aber auch das trefflichst einstudierte Orchester wiederholt von seinen Sitzen erheben. Nicht minder eifrig hatten sich Dirigent und Orchester an diesem Abend zweier interessanter Novitäten angenommen: einer poetisch empfundenen, fein figurierten „Sinfonietta" von Paul Gräner für Streichinstrumente und Harfe (vielleicht nach einem verschwiegenen Programm die vier Unterabteilungen in einem Satze ohne Zwischenpause vorführend) — und einer für modernstes grosses Orchester geschriebenen „Ouvertüre zu einem ritterlichen Spiel" von Dr. Bernhard Paumgartner, dem hochbegabten Sohn des früh verschiedenen unvergesslichen Muskschriftstellers Dr. Hans Paumgartner und der ausgezeichneten Altistin (jetzt Gesangsprofessorin) Rosa P., geb. Papier. Wie sich der junge Mann bereits wiederholt in Wien als famoser Orchesterdirigent bewährt hatte, so gab er uns nun mit seiner neuen Ouvertüre unter dem lebensvoll erfassten Vorbilde Wagners und R. Strauss' auch eine Vollprobe seines Talentes zur Orchesterkomposition. Wie hübsch führt gleich der festlich-marschmässige Anfang — die prägnante Melodie der Streicher, Klarinetten und Hörner auf ein orgelpunktartiges Pochen der Pauken und Kontrabässe gestützt — in die ritterliche Stimmung ein; wie anziehend wird sie weiter entwickelt und schliesslich nach prächtiger Steigerung gleichsam auf den Schild gehoben . . . Es versteht sich, dass die beiden glücklichen Autoren — P. Gräner, wie Dr. Paum-

gartner — wiederholt lebhaft gerufen wurden. Wohltuende Abwechslung gewährte zwischen den zwei Orchester-Novitäten unter H. Marteaus klassizistischem Meisterbogen eines jener anmutigen Violinkonzerte aus Mozarts Jugendzeit, um deren — leider so verspätete! — Würdigung sich der genannte eminent musikalische französische Virtuose vielleicht das grösste Verdienst erworben. Er hatte diesmal das gewöhnlich als Nr. 4 bezeichnete D dur-Konzert (Köchel 218) gewählt — meiner Empfindung nach ein relativ schwächeres — und wurde besonders für die vollendete Wiedergabe der eingelegten schwierigen Kadenzen stürmisch applaudiert.

Ein sehr gelungenes Konzert veranstaltete am 8. d. im kleinen Musikvereinssaale der „Kamillo-Horn-Bund". Ausser schon von früher bekannten Werken des edlen und namentlich wegen seiner echt deutschen Gesinnung in nationalen Kreisen hochgeschätzten Tondichters (z. B. den ebenso stimmungs- als kunstvollen Zyklus von Klaviergedichten, betitelt „Bilder der Nacht" — textlich auch von Horn —, die hochdramatisch gedachten Gesänge „Thusnelda", „Walladas Klage" und „Erlösung", die schöne, mit gründlichster Kenntnis des Instrumentes geschriebene Violinphantasie, Duette, melodramatische Stücke usw.) hörte man diesmal auch sehr beachtenswertes Neues. So zwei von einem ebenso stimmbegabten, als temperamentvollen Fräulein Fr. Eckstein aus dem Manuskript gesungene Lieder, unter welchen das in Text (R. Hamerling) wie Vertonung allerliebste, betitelt „Das kleinste Lied" stürmisch zur Wiederholung verlangt wurde. Übrigens brachte die genannte liebenswürdig-sympathische Dame auch die prächtig schwungvollen Gesänge Thusnelda und Walladas, sowie im Verein mit dem rühmlichst bekannten Operntenor Boruttau zwei Duette (auch zu Horns gelungensten Schöpfungen zählend) zur besten Geltung. Besonders glücklich entfaltete aber Hr. Boruttau seine beneidenswerten Stimmmittel und seinen grossen Atem in den fünf schönsten und von Horn musikalisch feinst nachempfundenen Gedichten von Peter Cornelius. Die „Bilder der Nacht" (von Schreiber dieses im Jahrgang 1907 unserer Zeitschrift Nr. 8 S. 202 ausführlich besprochen) spielte mit liebevoller Hingabe und daher durchweg überzeugender Wirkung der geschätzte Wiener Konzertpianist W. Klasen, auch hier musste einiges wiederholt werden. (Wenn ich nicht irre, war bei dem besonders stimmungsvollen fünften Bilde „Auf der Runde" der früher nur durchs Klavier angedeutete „Wächtergesang" nun auch durch eine wirkliche Singstimme — die des Herrn Dr. N. Moro — vertreten, was den poetischen Eindruck noch erhöhte). Bei den melodramatischen Stücken („Der Fischer" nach Goethe usw.), um die sich als Sprecherin Frau R. Wanek-Ansion verdient machte, sass der Komponist als natürlich hier wie überall sein bedeutendster Interpret vor dem Flügel. Schliesslich sei als einer besonderen Glanznummer der von Herrn Fr. Branner (Konzertmeister an der Volksoper) wie schon früher einmal wieder technisch vollendete und mit zündendem Schwung vorgetragenen Violinphantasie gedacht, nach welcher der Beifall gar nicht aufhören wollte.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Farbenhörende Künstler. In das ausgedehnte, noch wenig erforschte Gebiet der merkwürdigen „Mitempfindungen", der Verknüpfung einer objektiven Sinnesempfindung mit einer anderen, subjektiven, sucht ein gehaltvoller Aufsatz von Dr. R. Hennig in der „Naturwissenschaftlichen Wochenschrift" Licht zu bringen. Im Rahmen der Ausführungen werden viele interessante Beispiele von Künstlern erzählt, die solche Synopsien hatten, und am häufigsten scheint das „Farbenhören" vorzukommen. Franz Liszt z. B. setzte von seinen Musikern voraus, dass sie die Farben der Orchesterklänge genau so wie er selbst empfänden, und sagte beim Dirigieren: „Bitte, meine Herren, ein bischen blauer, wenn es gefällt! Diese Tonart erfordert es", oder „Das ist ein tiefes Violett —, ich bitte, sich danach zu richten. Nicht so rosa!" Eine ganze Reihe von berühmten Komponisten neigte nachweislich zum Farbenhören, so insbesondere nach R. Hennig ausser Liszt: Robert Schumann, Meyerbeer, Joachim Raff, Hans von Bülow und wahrscheinlich auch Beethoven und Richard Wagner und das gleiche gilt für einige bedeutende Dichter, so E. T. A. Hoffmann, Heine, Tieck, Mörike, Ganghofer und andere. Bei Robert Schumann waren die Farbenempfindungen so lebhaft, dass er sie sogar in seine musikalischen Kritiken mit übernahm. In einem Briefe über eine Sammlung von Lisztschen Musikstücken äusserte er sich: „Die hervorstechende Farbe der ganzen Sammlung ist überhaupt ein gemütliches Blau; nur selten nimmt er grellere grauere zu seinen Schilderungen", und in einer Besprechung von Szymanowskaschen Etuden schrieb er: „Zarte blaue Schwingen sinds, die die Wagschale weder drücken noch heben". Bei Tieck ist die Identifizierung musikalischer Eindrücke mit Farben sehr lebhaft: „Der Geist der Flöte ist himmelblau (so schreibt er einmal) und führt Dich in die blaue Ferne, die Violine zeigt funkelnde Lichter und durchschimmernde Farben, die in Regenbogen durch die Luft ziehen. Die roten Scheine zucken und spielen hinauf und hinab". Auch Meyerbeer sei hier genannt, der einige Akkorde in „Lützows wilder Jagd" als purpurn bezeichnet, und Louis Ehlert, der sich einmal in seinen Briefen über Musik äussert: „Das Adur-Lied im Scherzo (der Cdur-Sinfonie von Schubert) ist so sinnig, so heiss und saftgrün, dass mir immer zumute wird, als atme ich zur Mittagszeit den Duft junger Tannensprösslinge . . . . Nein! Wenn Adur nicht grün bedeutet, so verstehe ich mich nicht auf die Farbenlehre der Tonarten." Die schöne Literatur hat sich der Erscheinung der Synopsien schon bemächtigt, ehe die psychologische Wissenschaft darauf aufmerksam wurde. In Gerstäckers „Kunstreiter" z. B. kommt ein alter Mann vor, der den Gesang der Vögel farbig empfindet. Unter anderem sagt dieser: „Die Grasmücke singt rot, aber kein brennend schmerzendes Rot, wie der Kanarienvogel, sondern sanft und doch leuchtend, wie ich nur einmal in meinem Leben am nördlich gestirnten Himmel habe Strahlen ausfchiessen sehen. Die Nachtigall sinkt dunkelblau — dunkelblau, wie der Nachthimmel selber, dass man die beiden kaum voneinander unterscheiden kann. Die Lerche singt jenes wundervolle Korngelb der reifen Ähren, das Rotschwänzchen ein allerliebstes bläuliches Grau, die Schwalbe weiss, der Nusshäher, der spöttische Gesell, ein tiefes Schwarz, ich mag den geschwätzigen, hirnlosen Burschen auch deshalb nicht besonders leiden; die Drossel singt dunkelgrün, und fast alle Farben finden sich unter den Sängern des Waldes, alle mit ihren leisesten Schattierungen, nur nicht hellblau, und nur ein einziges Mal und zwar eine einzige Nacht habe ich eine Nachtigall gehört, die hellblau sang, und das war das schönste Himmelblau, das man sich nur denken kann."

Zweihundertjahrfeier Glucks. Schon jetzt wird die Jubelfeier von Glucks Geburtstag (2. Juli 1914) an vielen Orten vorbereitet. Besonders grossartig wird die Ehrung in **Paris** sein, wo ja der deutsche Meister 1773 bis 1775 sowie 1777 weilte und „Orpheus", „Alceste", „Armida" und „Iphigenie in Aulis" aufführte. In **Wien**, wo Gluck von 1748 an 25 Jahre als Kapellmeister am kaiserlichen Hoftheater wirkte und seit 1779 seinen ständigen Ruhesitz bis zu seinem Tode hatte, plant man, dem Reformator der Oper ein würdiges Denkmal zu errichten, zu dem am 2. Juli 1914 der Grundstein gelegt werden soll; an der Spitze des vorbereitenden Ausschusses steht Karl Goldmark. In Deutschland sind zwei musikalische Vereinigungen für Glucks Verherrlichung und Wiedergeburt tätig: Die **Gluckgesellschaft** bereitet eine praktische Ausgabe der Hauptwerke und die Begründung eines Gluckjahrbuches vor; die **Gluckgemeinde**, an deren Spitze Dr. Max Arend (Dresden) steht, macht eifrig Stimmung für die Aufführung einiger Meisterschöpfungen Glucks, aber nicht in moderner Umformung, sondern in rein klassischem Orchesterstil. Der **Dürerbund** gibt eine Flugschrift von Arend heraus: „Warum sollen wir Gluck feiern?"

Eine unveröffentlichte Jugendoper Wagners. Im Nachlass Felix Mottls fand sich, wie dem Berliner Börsenkurier geschrieben wird, die von Richard Wagner selbst geschriebene Originalpartitur zu seinem unvollendeten Jugendwerk „**Die Hochzeit**". Diese Handschrift ist um so interessanter, als sie mancherlei Schicksale gehabt hat. Wagner erzählt in seiner Selbstbiographie, dass er das Werk in völliger Heimlichkeit herstellte. In seinem unheizbaren kleinen Gasthofzimmer hinderte ihn die Kälte am Schreiben, und in der Wohnung seines Gastfreundes sah er sich fortwährend gestört. Sobald dieser zufällig in das Zimmer trat, verbarg Wagner das Manuskript hinter dem Kanapee. Die vorliegende Partitur

schrieb er als Reinschrift mit grösster Sorgfalt und schenkte sie als Chordirektor in Würzburg dem dortigen Musikverein. Bald darauf wurde der Verein aufgelöst, und das Manuskript fiel einem Musikalienhändler zu. Wagner machte grosse Anstrengungen, um zu der Handschrift, die er als sein Eigentum betrachtete, zu kommen. Er strengte sogar einen Prozess darum an, verlor ihn jedoch, und die Partitur blieb in den Händen des Musikalienhändlers. Später kam das Manuskript in die Sammlung einer englischen Wagner-Verehrerin in London. Aus deren Familie wanderte es wieder nach Deutschland zurück. Hier kommt es nun mit dem Nachlass Mottls und Wildmanns zusammen zum Verkauf. Das Manuskript trägt von Wagners Hand den Titel: „Fragment einer unvollendeten Oper: Die Hochzeit von Richard Wagner. Dem Würzburger Musikverein zum Andenken verehrt. Introduktion, Chor und Septett." Am Ende findet sich die eigenhändige Datierung: „Würzburg, den 1. März 1833. Richard Wagner." Der Umfang des Manuskripts beträgt 36 Seiten in Folio. Die Musik der Oper bewegt sich in den Bahnen der auf Webers und Marschners Spuren wandelnden deutschen Kapellmeistermusik.

Kreuz und Quer

Berlin. Der ausgezeichnete Klaviervirtuose Friedrich Wilhelm Keitel ist soeben von einer erfolgreichen Konzerttournee, während welcher er unter anderem in Dänemark und Schweden August Stradals Bearbeitung des Friedemann Bachschen Orgelkonzertes in D moll gespielt hat, nach Berlin zurückgekehrt.

— Richard Strauss' neuestes Werk: „Deutsche Motette" nach Worten von Friedrich Rückert für sechzehnstimmigen gemischten Chor a cappella und vier Solostimmen wird am 2. Dezember in der Philharmonie zu Berlin durch den Königlichen Opernchor die Uraufführung erleben.

Bückeburg. Die der Opferwilligkeit des Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe ihre Entstehung verdankende Orchesterhochschule des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter wird am 1. Oktober 1914 zu Bückeburg eröffnet werden. Über Einzelheiten haben wir im vorigen Hefte ausführlich berichtet. Musiker, die mindestens das 16. Lebensjahr erreicht haben und durch den Besuch der Anstalt sich in der Kunst des Orchesterspiels (Oper und Konzert) festigen wollen, mögen sich bei dem Vorsitzenden des Verbandes Deutscher Orchester und Chorleiter Hofkapellmeister Ferd. Meister (Nürnberg, Adlerstrasse 21) melden; sie erhalten dann Satzungen und alles Wissenswerte.

Christiania. Der auch in Deutschland vorteilhaft bekannte Komponist Johannes Haarklou gab im Nationaltheater ein erfolgreiches Sinfoniekonzert mit eigenen Kompositionen. Haarklous D moll-Sinfonie wird im nächsten Jahre beim Norwegischen Musikfest aufgeführt werden.

Bad Elster. Der kgl Musikdirektor Franz Woldert, der hier 21 Jahre lang erfolgreich den Taktstock geführt hat, verabschiedete sich mit einem wohlgelungenen Konzert.

Graz. Leopold Wegschaider, der Nestor der steirischen Sängerwarte feierte am 7. November d. J. in Graz seinen 75. Geburtstag. Aus diesem Anlasse gingen dem Jubilar, der als siegreicher Führer des „Grazer Männergesangvereins" beim Wiesbadener Preissingen in der ganzen deutschen Sängerwelt bekannt war, viele Ehrungen zu. Wegschaider war jahrzehntelang der künstlerische Leiter des „Grazer Männergesangvereins" und „Singvereins."

J. Sch.

Hagen i. W. Der dynamische Abstand der hiesigen grossen Konzerte und der Kammermusikabende hat den städtischen Kapellmeister Hans Pelz veranlasst, mit dem städtischen Orchester Konzerte zu veranstalten, die nur Werke bringen mit einem Übergang von der grossen Orchestermusik zur Kammermusik, und zwar unter dem Namen „Intime Konzerte". Der vornehm-intime Charakter des stimmungsvollen Kuppelbaues im Parkhause erschien hierzu auch wie geschaffen und erzeugt von vornherein hohe künstlerische Genussfähigkeit. Das erste Konzert am 5. November brachte: Cherubini: Ouv. „Medea" und Musik aus „Ali-Baba", Haydn: Oxford-Sinfonie, Volkmann: Serenade für Streichorchester, Rüfer: Adagio, Lachner: Variationen und Marsch aus der Suite Nr. 1 D moll.

Hamburg. Elsa Gregory, die bekannte Sängerin zur Laute, gab hier einen erfolgreichen Liederabend.

Insterburg. Hier absolvierten Oratorien- und Sängerverein (Leitung: Kgl. Musikdirektor Franz Notz) folgende Konzerte: Berliner Domchor, Petersburger Streichquartett, Liederabend von Claire Dux. Anfang Dezember gibt es Händels „Messias". An neueren Chorwerken zeitgenössischer Tonsetzer kamen zur Aufführung: Jean Sibelius' Gesang der Athener, Heinr. Zoellners Meerfahrer, Gustav Borchers' Drei Lieder von Deutschlands Befreiung, Rossbach und Katzbach, Napoleons Rückzug aus Russland, Die Leipziger Schlacht. Für Orchester die Siegesouvertüre von Karl Bleyle.

Leipzig. Die Neue Bachgesellschaft wählte den eifrigen Förderer ihrer Bestrebungen, den Prinzen Dr. Friedrich Wilhelm von Preussen, der im Vorjahre das Protektorat des sechsten Deutschen Bachfestes in Breslau übernommen hatte, in seinen Ausschuss.

Rom. Das römische Ministerium für den öffentlichen Unterricht hat zwei Preise (3000 und 2000 Lire) für sinfonische Arbeiten junger italienischer Komponisten ausgesetzt. Die ausgewählten Werke sollen in den Augusteumskonzerten in Rom aufgeführt werden.

Utrecht. Starke künstlerische Erfolge erzielte die Geigerin Frau Professor Jeanne Vogelsang aus Utrecht. Für die Tage vom 20. Oktober zum 1. November wurde sie für sieben Konzerte verpflichtet: nach Berlin (Gesellschaft zur Pflege altklassischer Musik), nach Amsterdam, Haag, Harlem, Meppel (Bachabende: Tournee G. A. Walter) und zu zwei Konzerten mit der Sporanistin Minny de Jonge in Harlem und Utrecht.

Neue Lieder

Gretscher, Philipp, op. 73. Sechs Liliencron-Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. (Nr. 1 Acherontisches Frösteln; Nr. 2. Auf eine Hand; Nr. 3. Sehnsucht; Nr. 4. Du hast mich aber lange warten lassen; Nr. 5. Mit der Pinasse; Nr. 6. Mit Trommeln und Pfeifen. Je M. 1,—.) Leipzig, F. E. C. Leuckart.

— op. 74. Gesprochene Lieder auf Gedichte von Detlev von Liliencron. (Nr. 1. Legende, M. 1,—; Nr. 2. Wer weiss wo, M. 1,—; Nr. 3. Der Jugendwagen, M. 1,20.) Ebenda.

Philipp Gretscher, der glückliche Gewinner so vieler Preise für volkstümliche Lieder, zeigt in seinen sechs Liliencrongesängen von neuem seine ganze Wesensart. Man sieht es ihnen an, dass das Komponieren ihrem Schöpfer ausserordentlich glatt von der Hand geht. Ist Gretscher der rechte Mann für die leichte, gefällige, dabei immer noch vornehme Liedkomposition, so kommen ihm, wie vor allen das erste der vorliegenden Lieder zeigt, Texte von grösserer Schwerblütigkeit nicht so geraden Wegs entgegen. Hier vermag er nicht mehr ganz zu überzeugen. Aber wir brauchen ja, bei dem Überfluss an Liedern ebenso von echter wie forcierter Tiefe, Tondichter, die eine anständige Hauskost statt der vielverbreiteten Talmiware bieten können. Und hier füllt Gretscher seinen Platz gänzlich aus. Die Lieder op. 73, die Alfred Kase gewidmet wurden, sind in erster Linie für eine mittlere Männerstimme (Bariton) geschrieben, nur die beiden ersten Nummern können auch von einer Frauenstimme ohne Schaden für die Wirkung vorgetragen werden. Die Begleitungen sind von nur mässigem Schwierigkeitsgrad.

Auf das nächste Werk, die gesprochenen Lieder auf Gedichte von Liliencron, passt ungefähr dasselbe, was über die Liliencrongesänge gesagt worden ist — natürlich mit der nötigen Einschränkung auf den melodramatischen Charakter der Stücke. Doch muss noch ein Wort über den Unterschied, den Gretscher zwischen dem „gesprochenen Lied" und dem „Melodram" zu machen scheint, gesagt werden. Während das Melodram nämlich die Unterlage eines epischen Gedichtes voraussetzt, ein Melodram mit lyrischem Text also eigentlich ein Unding ist, handelt es sich bei diesen gesprochenen Liedern um Gedichte mit lyrischer Grundstimmung. Diese Grundstimmung ist dem Komponisten ebenfalls aufs feinste gelungen. Überhaupt scheinen mir diese Lieder mit Hinsicht auf die Charakteristik und auf leichte Erfindung die oben angezeigten Lieder noch zu übertreffen. Also: Greift zu, ihr Rezitatoren!

Dr. Max Unger

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)
Sonnabend, den 22. November, Nachm. 2 Uhr:
Johannes Brahms: Fuge für Orgel in Asmoll. Hugo Kaun: Psalm 126 für Chor, Orchester und Orgel.



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Den eingegangenen Wünschen vieler Mitglieder entsprechend, findet die diesjährige Hauptversammlung statutgemäss in der Weihnachtswoche statt. Durch die Datumverlegung ist auch eine Ortsänderung notwendig und findet laut Vorstandsbeschluss die Hauptversammlung

Montag, den 22. Dezember vormittags 10 Uhr im Architektenhause zu Berlin, Wilhelmstrasse 92/93 statt.

Bei der diesjährigen Hauptversammlung findet statutengemäss Vorstandswahl und ausserdem Besprechung über die Besetzung der Lehrerstellen an unserer Orchesterhochschule statt. Ferner soll über die Ausgestaltung der Unterstützungskasse zu einer Darlehenskasse verhandelt werden.

Anträge zur Hauptversammlung sind bis spätestens den 1. **Dezember** beim Unterzeichneten einzureichen.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Das nächste Heft erscheint am 27. Nov.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 24. Nov. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 48

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 27. Nov. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Charles Valentin Morhange Alkan

Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages

Von **Theodor Bolte**

Neue Bahnen würde der Pariser Pianist und Komponist Alkan durch sein unvergleichliches Klavierspiel, die eigenartigen Klangregister, die er aus dem Klavier zog, und durch seine vollstimmigen polyphonen, der damaligen Technik weit vorauseilenden Tondichtungen mit sich gebracht haben, hätte er Epigonen gehabt. Die moderne französische Klaviertechnik hat satztechnisch nichts hervorgebracht, ausgenommen die nordische und russische Schule, was ihn überholt hätte. Seine originalgetreuen Transkriptionen überbieten Thalberg und sind nur durch Liszt erreicht worden. Seine ihn überlebenden Konzertstücke und Etuden wurden stets gefördert durch Liszt, Rubinstein, Bülow, Dreyschock, Klindworth bis auf Busoni, d'Albert, Lamond und da Motta, die sie in ihr Unterrichts- und Konzertrepertoire gerne aufnehmen.

Alkan wurde am 30. November 1813 in Paris geboren. Unter drei Brüdern Charles, Gustav und Napoléon *), letzterer gleichfalls Komponist und Pianist, war Charles der musikalisch hervorragendste. Er wurde 6 Jahre alt im Pariser Conservatoire aufgenommen. Jos. Guil. Zimmermann ward sein Lehrer im Klavier- und der Hoforganist Francois Benoist (Vorgänger von César Franck) im Orgelspiel, und in der Komposition genoss er die Unterweisung von Victor Dourlon. In der Klavierklasse zählten zu seinen Mitschülern u. a.: Marmontel, Prudent und Ravina. Auch César Franck war später Zimmermanns Schüler.

Mit $7^1/_2$ Jahren gewann der kleine Charles, der sich durch frühes Kompositionstalent und Phantasie auszeichnete, den Solfége- und als 10 jähriger Wunderknabe den Klavierpreis. Bei der späteren Bewerbung um einen Kompositionspreis erhält der Musikstudierende eine Ehrenerwähnung. Sein erstes Opus ist ein Variationsheft über ein Thema von Steibelt.

Der hoffnungsvollen Jugend folgten leider Mannesjahre von Enttäuschung, harter Arbeit und unverstandenem Schaffen. Weltfremd, schüchtern und verkannt vermochte Alkan nur selten eigene Konzerte zu veranstalten, welche seine zahlreichen Werke wohl gefördert hätten, die er in seinem einsamen langen Leben schuf. Daher die langsame Einschätzung seiner musikalischen Persönlichkeit von seiten der Musikgrössen, was ihm zum Misanthropen machte.

Im Saal Érard bot Alkan seinen Freunden und Schülern, die sich wöchentlich um ihn versammelten, Gelegenheit, seiner virtuosen Wiedergabe eigener und fremder Werke am Flügel und Pédalier zu lauschen, aber die Grössen der Kunst fehlten. Sein Gedächtnis war unfehlbar. Bach schätzte er über alles. 1848 ist ein öffentliches Konzert bei Érard nachzuweisen.

Nachdem er sich um ein Lehramt im Conservatoire beworben, man aber Marmontel vorgezogen hatte, wandte er sich nach England, um daselbst mit Erfolg zu konzertieren. Doch kehrte er bald nach seiner Heimat zurück, woselbst er mangels verdienter Anerkennung ganz dem musikalischen Schaffen lebte, und brachte es auf etwa 200 Werke für Klavier und Pedalflügel, auf dem er Virtuose war. Das Gebiet der Kirchen- und Bühnenmusik hat Alkan nie betreten. Seine bedeutendsten Schüler sind E. M. Delaborde, Alkans Schwiegersohn, und J. Philipp, die sich um die Herausgabe einiger Klavierhefte ihres Meisters verdient machten. Als Lehrer war Alkan seiner offenen und einnehmenden Persönlichkeit wegen beliebt.

Alkan war von grosser Belesenheit, literarisch hoch gebildet und Talmudist. Von grosser Gestalt mit seinem gebeugtem Gelehrtenhaupt, um das eine gebleichte Haarmähne wallte, und typischer Adlernase erreichte er, gänzlich zurückgezogen und sich verleugnend, zwischen Instrument und Schreibtisch lebend, ein Alter von 75 Jahren. Alkan schien von Hause aus vermögend zu sein, wodurch er seine Kompositionen herausgeben und sich wertvolle Instrumente und geistige Schätze leisten konnte. In seiner Studierstube machte ein herabfallender Bücherschrank am 29. März 1888 dem arbeitsamen Leben des hilflosen Greises ein Ende. Testamentarisch bestimmte Alkan ein jährliches Preisausschreiben von 1800 Franks für eine dem alten Testament entnommene und komponierte Kantate für Soli, Chor und Orchester seit 1889, sowie einen jährlichen Preis für eine Violinsonate seit 1892.

Da es Alkan versagt war, als Organist in einer Kirche oder Synagoge zu wirken, betätigte er seine glänzende Orgeltechnik auf einem Érardschen Pedalflügel, auf dem er sich auch öffentlich hören liess und ohne Rivale war.

*) Die Verwandtschaft des Pariser Verlegers Felix Alkan ist nicht erwiesen.

Bachs Orgelwerke, die sich auch für dies Saiteninstrument vorzüglich eignen, spielte er mit Vorliebe. Seine letzten und intimsten Werke von eigenartigem Klangzauber schuf er für das Pédalier, und es mag sein, dass dieselben auch Schumann, Liszt und Gounod zu Stücken für dieses Instrument anregten. Ihre Wiederbelebung wäre ein dankbares Feld für Organisten. Obwohl Alkan bedeutende Pedaltechnik besessen haben muss, die ich nur mit derjenigen Widors vergleichen kann, schrieb er nichts weniger als orgelgemäss, sondern für sein Lieblingsinstrument, das mit einer Pedalklaviatur verbundene Piano, dessen besondere Besaitung einen Umfang von fast vier Oktaven (von Contra-A an) sowie eine Oktavkoppel und wohl noch Register für Klavierpedale hatte. Da ich mir Alkans originelle Hauptwerke in ihrer Originalgestalt zuführen kann und sie daher nicht nur dem Namen nach kenne, so möchte ich Orgelspieler darauf hinweisen, statt Klavier und Orchester auf die Orgel*) zu übertragen, sich lieber Alkans einschlägige Werke anzusehen; es wird sie nicht gereuen. Zumeist denkt Alkan mit Doppelpedal und mutet in mehrstimmigen Sätzen den Füssen sehr viel zu.

Eines seiner grandiosen Werke ist das Impromptu über den Luther-Choral „Ein' feste Burg" op. 69 für „Piano à Pédales". Es ist seiner Anlage nach mit der Orgelfantasie „Weinen, Klagen" von Liszt vergleichbar. Das Pedal hebt mit dem Choral in Esdur an und führt ihn zumeist als Cantus firmus durch, ist daher zur Not auf die Orgel übertragbar, mit Ausnahme der Variationen S. 7—8 wegen manualer Schwierigkeiten, und endet mit einer vierstimmigen Schlussfuge.

Liebliche Tongebilde von abwechslungsreicher Bewegung sind seine 13 Prières op. 64, keineswegs lauter getragene Sätze à la Kolnidre. Auf der Orgel klingt am wirksamsten Nr. 2 in Adur mit streichenden Stimmen, dem man Nr. 5 Dmoll folgen lassen möge, mit vollem Werk bei dem feierlichen Oktavenunisono. Gleichfalls festliche Stimmung hat die 12. Prière Fdur und am Ende ein rhythmisches Problem mit den offenen Quartenparallelen während des zwölftaktigen Orgelpunktes. Es sei auf den Lobgesang „Deus Sebaoth" (8) mit den Oktavenschritten aller Stimmen, besonders hingewiesen, ausklingend mit der Reminiszenz an den Choral „Schönster Herr Jesu", den auch Mozart in seiner 10. Violinsonate und Liszt in der Heiligen Elisabeth benützten. Das 13. Stück Gdur gebe zurechtgelegt ein virtuoses Klavierstück und ist unter acht Nummern daraus durch da Motta in einer Klavierbearbeitung erschienen.

Im übrigen muss man auf alle möglichen und unmöglichen Überraschungen gefasst sein, wie die Tremolo-Etude (3), das Staccato-Pedal (10) mit dem einzigen „Religioso", das Gelegenheit zu Registriereffekten gibt. Alle Klangregister werden bei Nr. 7 entfaltet und der Effekt der Tenormelodie (l. H.) zwischen den Pedalquinten und den dreigestrichen Figurationen (r. H.) lässt sich nicht beschreiben, bei einer Ausdehnung von 17 Seiten, ohne aber unausführbar zu sein. Dabei will der Komponist auf die Anwendung der Dämpfer- und Verschiebungspedale nicht ganz verzichten, ohne aber einen Fuss freizulassen, wozu es wahrscheinlich Register hatte; sonst wären vier Hände erforderlich.

Von den ungleich schwierigeren 11 Grandes Préludes op. 66 hat Franck, dem sie gewidmet sind, einige in Orgelübertragung und da Motta 9 Stücke in vierhändiger Bearbeitung herausgegeben. „Quasi Adagio" (5) Esdur ist durch schöne Stimmführung für Orgel mit Registrierung wirkungsvoll. Für die vierhändige Ausführung das Fmoll-Prélude pianistisch dankbar. Alles ist jedoch am schönsten im Original.

Eines der Hauptwerke ist das Benedictus op. 54, das durch da Motta eine zweiklavierige Bearbeitung erfahren hat in ausgezeichnet günstiger Fassung. Ein wohlklingender Lobgesang (Lento Dmoll), unterbrochen durch ein süsses quasi Violinsolo (Vision) in der Dominanttonart (Animato Fdur) und Alla breve (maggiore) mit herrlicher Schlusswirkung und Imitationen. Ausführbarer als das Impromptu.

Bombardo-Carillon für vier Füsse (oder vier Hände) ist wahrscheinlich nur ein musikalischer Scherz. Ein Dutzend Etuden für Pedalsolo sind zumeist drei- und vierstimmige Sätze, also unspielbar bis auf einiges Einstimmige.

Die Klaviermusik Alkans, wenn auch vergessen und verkannt, begründet seine musikalische Grösse. In annäherender Reihenfolge kommen der Schwierigkeit nach einige Hefte hiermit in Betracht. Der Pianist lasse sich nicht durch die Bezeichnung für „Piano oder Orgel" abhalten, die 25 Präludien op. 31 anzusehen. Es sind nichts weniger als glänzende Klavierstücke, die ausser dem 150. Psalm (Nr. 5) mit obligatem Pedal manualiter ausführbar sind. Vor allem die impulsive Amoll-Fuge (11), die charakteristische Oktavenstudie Dmoll (19), die neckische Staccato-Etude Fmoll (2) und endlich das virtuose, Geläufigkeit erforderliche Prestissimo Dmoll (24). Der „Gesang der Wahnsinnigen am Meere" hält die Mitte beider Instrumente. „Acht Pièces caracteristiques" daraus hat der Komponist für Harmonium herausgegeben (Schlesinger), darunter das Morgen- und Abendgebet, sowie eine alte Synagogenmelodie Gmoll.

Ferner zwölf „Pièces dans le Style Religieux" für Klavier oder Harmonium. Einige Stücke erfordern die Orgel, wie Nr. 1 mit den dahinschreitenden Bässen und Manualwechsel (4) Gdur mit streichenden Stimmen; das Minore mit obligatem Pedal, Lentement (5), das Pastorale aus dem Messias (12) von C nach H transponiert sind für Harmonium. Eine Oktavenstudie Dmoll (10) über den absteigenden Bass-Obstinato (f, e, d) mit dem Timpan-Motiv aus Beethovens neunter Sinfonie am Ende ist für Klavier.

Dem klassischen Stil nähert sich Allkan in seinen drei Menuetten op. 51, worunter das erste in Esdur Tonart und Form mit Mozart gemein hat, dessen Orchestermenuett gleicher Tonart er transkribierte. Im Trio sind hübsche Imitationen, ebenso im dritten Menuett, während im zweiten das Kreuzen der Hände, seine Lieblingsmanie, angewendet wird. „Petit-Conte" Cmoll ist ein mittelschweres, anmutiges Salonstück. Unter die „Esquisses" op. 63 ist die Staccatostudie (2) Fmoll in Scherzoform und die Fugette (6) Amoll hervorzuheben. Endlich eine ungewöhnlich klangschöne Barcarollette (12) Esmoll.

Die Lieder ohne Worte „I. Recuelle de Chants" op. 38 I, wobei sich die Tonarten mit den Mendelssohnschen Liedern decken. Jedes der vier Liederhefte (30 Stücke) schliesst mit einer Barcarolle. Die beiden ersten in Gmoll sind in Takt- und Tonart dem Gondellied (6) von Mendelssohn ähnlich. „Assez vivement" Edur (1) mit lebhaften Akkordpassagen mit der linken Hand. In der Serenade Amoll (2) wird eine schlichte Melodie durch die L. H. Staccato begleitet und ist die leichteste. Hübsche Pedaleffekte werden

*) Übrigens werden auch heutigentages Pedalflügel (Klavierpedale) gebaut (z. B. Pfeifer, Stuttgart).

in L'Offrande (4) angewendet. „Choeur" (3) Adur ist ein unbeschreiblich schönes Prachtstück. Im H. 4 op. 67 „Chansones de la bonne Vieille" im Serenadenstil A moll mit trillerumspielter Melodie derselben Hand, worauf man „Bravmentes" Adur folgen lassen möge, mit abwechselnder Melodie und Figuration beider Hände. „Reconciliation petit caprice en form de Zorcico" op. 42, nach einer getragenen Einleitung ein höchst origineller Tanz A moll im $^5/_4$-Takt. „Capriccio alla Soldatesca" op. 50, ein militärisches Charakterstück mit gelungener Imitation der einer grossen Trommel begleitenden Melodie zweier Pfeifer. Die Toccatina op. 75 in Cmoll ist ein edles, reizend dahinfliessendes Tonstück, von mittlerer Schwierigkeit, aber kniffliehem Klaviersatz. Eines der dankbarsten Vortragsstücke ist die Saltarelle (Tarantelle) op. 23 E moll von vollendetster pianistischer Form und glänzender Chromatique für spannfähige Hände (Schott). Das Perpetuum Mobile G moll (nach dem Klaviertrio op. 30) ist eine äusserst fördernde, streng unisono gehende Geläufigkeitsetude, bei welcher man die Begleitung kaum vermisst. Die Etude „Le chemin de fer" op. 27 ist wohl eines der bekanntesten und glänzendsten Konzertstücke, von ausführbarer Schwierigkeit seiner Spreizungen und tonmalender melodischer Passagen (Schott).

Alkan schrieb drei Kammerkonzerte, die mit Hinweglassung des Orchesters gespielt werden können. Im zweiten Konzert Cis moll, das ein gravitätisches Tutti eröffnet, geht die Erfindung über Hummel nicht hinaus. Das gehaltvolle Adagio wird durch zwei Ecksätze von sehr dankbarer Konzerttechnik eingerahmt. Das nur 16 Seiten lange Konzertstück entbehrt nicht aller Virtuosenzaubers, es entstand wohl als Jugendwerk zum eigenen Gebrauch. Hierher gehören noch die 12 Programm-Musikstücke „Les Mois" op. 74 in drei Heften, das Motiv der 12 Monate, welche auch Tschaikowsky illustrierte.

Die Fétis gewidmeten 12 Etuden op. 35 (Bote & Bock) enthalten bei eigenartigem polyphonen Klaviersatz vielseitiges Studienmaterial und sind bedeutend leichter als die 12 Konzertetuden op. 39 (Costallat). Wenn auch als bekannt vorausgesetzt, sei doch aus dem ersten Bande die erste, mehrstimmige gebundene und melodische Studie erwähnt. Auch die hübsche Anschlagsetude Ddur (2), die brillante Salonetude A moll (4) und das Oktaven- und Sprungtechnik erheischende Stück Fdur (5) „Barbaro", ein gelungenes Experiment auf weissen Tasten. Im II. Band (7) ein tonmalendes Schlachtengemälde. Lagerszene, man hört Pferdegetrappel, die Feuerglocke und Kanonendonner, Marsch „Soldatescamente", worauf nach der Schlacht — Prasseln der Geschütze, Feuersbrunst, Hilferufe — eine „Cantica" (Lobgesang) angestimmt wird. Das 17 seitige Tongemälde nannte der Komponist ursprünglich „Feuersbrunst auf dem Dorfe". Mit der Bezeichnung „Amor" weist der Tonkünstler auf den kantilenen Charakter der 10. Etude Desdur hin, welcher Gesang in Mendelssohnscher Figuration weiter durchgeführt wird, bis die Liebe „Kalt und trocken" in Fismoll erstickt. (Froid es sec). Eines der leichtesten.

Contrapunctus (9) Fisdur enthält doppelten Kontrapunkt in Oktaven, und dessen Trio-Canonico, ein reizendes Zwiegespräch in Staccato-Terzen beider Hände. Endlich eine Oktavenstudie (12) Fismoll in Quintolen und Lisztschen Wechselakkorden. Auch die chromatischen Wechseloktaven (Liszts) finden sich in anderen Stücken angewendet, sowie „falsche Oktaven".

Eines der bedeutendsten und umfangreichsten Werke ist die einzige freie Klaviersonate op. 33 (Brandus). Sie umfasst vier Sätze: Scherzo (Ddur), Allegro (Fisdur), Andante (Gdur) und Largo (Gismoll), also eine ungewöhnliche Reihenfolge, in welcher Alkan die vier Lebensepochen des Menschen zu illustrieren versucht; in der Allg. Musikzeitung (1901) durch da Motta ausführlich behandelt.

Alkans Hauptwerke: die Solokonzerte und Sinfonien für Klavier unter den bescheidenen Titel „XII. Etuden" op. 39 sind das schwerste und schönste an absoluter Musik, das er geschaffen hat. Das dem Mollgeschlecht angehörende Studienwerk hat gleichfalls da Motta im „Klavier-Lehrer" (1900) kritisch beleuchtet.

Jeder Pianist muss und kann den ersten Band lesen, wenn auch „Comme le vent" (1) nicht wie der Wind dahersaust. Durch 20 Seiten bewegen sich nur zwei charakteristische 32.stel-Triolen in jedem Takt. Weniger Kräfte erfordert das „Scherzo diabolico" (3) G moll mit Scherzo Gdur in Brahmsform, aber weniger herbe, klar und durchsichtig.

„En Rythme molossique" (2) D moll erfordert mehr Kräfte durch seine stets ($^6/_4$) risoluto anzufassende Massenakkorde, weniger durch die Figuration. Der Band enthält noch eine viersätzige Klaviersinfonie: Allegro moderato, Marche funèbre, Menuett und Finale bieten bei orchestralen Klangschönheiten keine unüberwindlichen Schwierigkeiten (50 Seiten). Dissonanzenfrei ist das Trio Gdur (mit freundlichen Terzen) des robusten Menuettes Gesdur. Eine Perle der Alkanliteratur! Die düstere Bassmelodie des Trauermarsches F moll mit seiner Durchführung in Fdur vermag ganz gut neben Chopins Trauermarsch zu bestehen. Ebenso klaviermässig ist das figurierte Finale Es moll und entschieden durch Beethoven beeinflusst, während Alkan im I. Satz Allegro Moderato Mendelssohn seine Huldigung darbringt. Das die Sinfonie eröffnende Allegro C moll klingt am meisten sinfonisch, gleich einer neuromantischen Sonate und das Ganze bildet ein höchst lebensfähiges, brillantes Konzertstück.

Band II. Die Ouvertüre Maestoso H moll ist orchestral für Streicher gedacht. Man hört unter den Sechszehntel-Strichen die Kontrabässe die Grundtöne hervorheben. Durch 30 Seiten geht es nun nach einem Fisdur-Satz, dessen Choralmelodie die Rechte mit perlenden Läufen übersäet und mit einem jubelnden Marsch nach der Haupttonart durch schmetternde Jagdhörner ausklingt.

Eines der herrlichsten Werke der einschlägigen Literatur überhaupt ist die Reihe von 25 Variationen „Le Festin d' Esope" über ein schlichtes Thema in H moll, die letzte „Etude" dieses Bandes. Alkan betritt hier das einzige Mal die Variationsform. Der Komponist verlässt mit Ausnahme von fünf Variationen in Edur nicht die Haupttonart. Der glänzende Klaviersatz und die stilvolle Variierung erinnern an Weber.

Das dreisätzige Klavierkonzert Gis moll (8—10) ist infolge seiner Schwierigkeit fast nicht zu bewältigen, um zu einem Genuss zu kommen. Nach $^5/_4$-stündiger Durchnahme der 120 Seiten ist man unfähig etwas darüber auszudrücken. Der Töne Masse — Schumanns Konzert ohne Orchester überbietend — ist zu gewaltig. Bei dem Finale (Polaccaform) „Allegro alla Barbaresca", welches diesmal von Moll abweichend in D dur anfängt und in Fis dur schliesst, beleben sich wieder die erschlafften Lebensgeister. Alkan hat Chopin gründlich studiert. Der Klavier-

satz wird menschlicher und ausführbarer. An Sprungtechnik und aller modernen Virtuosität fehlt es nicht.

Unter den Transkriptionen (die zumeist für den Tag geschrieben und daher der Vergangenheit anheimgefallen) der Orchester- und Kammermusikwerke von Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven usw., verdienen noch folgende unser Interesse: eine Flötensonate von Bach. Eine seltene Gavotte aus Glucks „Orpheus" (nicht die Brahmssche). Ein unbekanntes Rigaudon. Chor und Marsch der Schaarwache von Grétry (gest. 1813). Die Motette von Mozart „Ne pulcis" mit prächtigem Menuett Ddur. Derwisch-Chor von Beethoven (zumeist Schlesinger). Endlich eine vierhändige Don Juan-Fantasie op. 26 (Schott). Der I. Satz des Cmoll-Konzertes von Beethoven, eine Kadenz dazu und das ganze Dmoll-Konzert von Mozart für Klavier allein.

Nächst Busoni ist am wärmsten für Alkan eingetreten der Hofpianist José Vianna da Motta am Flügel und mit einführenden Aufsätzen. Motta gab heraus „Exercices de Virtuosité" aus den Werken Alkans, für diejenigen wertvoll, die sich mit seinem einzigartigen Klaviersatz vertraut machen wollen. Eine moderne Schule der Technik (Costallat).

Soweit bekannt, erschienen von Alkan ausser 1 Chor- und 3 Kammermusikwerken 50 Originalwerke für Klavier in 70 Heften mit 200 Stücken, 8 Hefte für Orgel, Pédalier oder Harmonium (50 Stücke), 18 Transkriptionen, 6 Hefte zu 4 Händen und 2 Etuden für die linke oder die rechte Hand allein.



Eine Bierbraueroper

Von Dr. **Edgar Istel**

Während der Wein zu alten Zeiten eifrig besungen wurde und die Komponisten und Dichter sich in Trinkliedern auf den edlen Rebensaft nicht genug tun konnten, durfte das minder vornehme Bier sich keiner solchen Bevorzugung rühmen. Dass indes der Gerstensaft gar den Stoff zu einer komischen Oper — einer der ersten dieser Art in deutscher Sprache — abgegeben hat, ist kaum bekannt geworden, obwohl sogar der Name Joh. Sebastian Bachs mit dem Werke, dessen Musik leider verloren ging, verknüpft wurde. Der in Arnstadt residierende Graf Anton Günther von Schwarzburg (1653 bis 1715), unter dem Bach einige Jahre das Amt eines Organisten bekleidete, liess nämlich im Mai 1705 von den Schülern der Landesschule eine kleine Oper aufführen, die den seltsamen Titel trägt: „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens". Auf der Rückseite des Titelblattes des Textbuches ist der Inhalt folgendermasen angegeben: „Der erste Aktus handelt vom Loossen (Auslosen der Reihenfolge der zum Brauen Berechtigten), der andere vom Mältzen, der dritte vom Brauen, der vierte vom Schenken, dargestellt durch 30 singende Personen". Prologus führt darauf in zwei Arien und zwei Rezitativen den Gedanken durch, dass — wie keine Republik ohne gute Ordnung bestehen könne — auch das Bierbrauen seine Ordnung haben müsse, die aus vier Hauptteilen bestehe:

„Wer die Ordnungsschrift verfasst,
Die zur Brauerfreiheit passt,
Hat auf vielerlei zu denken:
Loosen, Mältzen, Brauen, Schenken."

Im ersten Akt kann ein Mitglied des Stadtrats nicht begreifen: „auf was vor Gründe die Braugesetze sich steiffen" und warum in Arnstadt nur reiche Bürger das Braurecht geniessen, arme davon ausgeschlossen sind. Der Stadtvogt Eucharius singt ihm nun diese Gründe vor, die darauf hinauslaufen, dass die Obrigkeit jeder Betrügerei einen Riegel vorschieben müsse. (Eine Vorahnung des Münchner Vereins gegen betrügerisches Einschenken!) Darauf schreitet man zum Loosen, und legt nur bei Seite in einer besonderen Schachtel die Namen der Bürger, die mit ihren Abgaben noch im Rückstand sind; das gibt dem Stadtschreiber Gelegenheit, in einer Arie die Zuschauer an die Bezahlung der rückständigen städtischen Steuern zu mahnen.

Im folgenden Akt erscheinen zwei Brauersfrauen, die loyale Eulalia und die interessierte Corrasia, die gegen das obrigkeitliche Gebot Sonntags ihr Malz „beschickt hat". Die Arie lautet: „Wenn zum Gottesdienst zu treiben, muss das Mältzen unterbleiben". Als Corrasia einwendet, dass man Sonntags dann wohl auch nicht kochen und das Vieh füttern dürfe, wird ihr im Rezitativ entgegnet:

„Der Einwurf, welchen Sie
Vom Futter vor das Vieh
Und von dem Kochen hergenommen.
Der muss zur Zahl der Notgeschäfte kommen,
Die Obrigkeit bestraft nicht ohne Fug."

Dann erscheint der Böttger Pachpechpichpochius, eine komische Person, die im Arnstädtischen Dialekt spricht. Er glaubt drei Braulose zu haben: eines durch Erbschaft, eines durch Heirat und eines durch Ankauf eines Brauhauses, und hofft durch sein Dreigebräu bald vornehm leben zu können. Da muss ihm der Stadtvogt zusingen, dass dies nicht angehe: „Die Nahrung muss geteilet sein, und einer muss nicht alles haben" usw.

In dem folgenden Aktus werden nun sämtliche Vorrichtungen, Verrichtungen, die Bierprüfungen, Unterstechereien und sogar die Wirkungen der Biere dramatisiert, mit gehöriger Nutzanwendung ad spectatores. Namentlich wird die Frage erwogen, ob es an einer guten Obrigkeit sei: starkes Bier brauen zu lassen? Was das starke Bier für verbotene Wirkung habe, könne man an den Fällen sehen, „die da pflegen vorzugehen", und Isidorius singt in einer Arie:

„Dieser wird zu Schlägereien,
Durch das starke Bier forciert.
Dieser lässet auf sich schneien,
Dass er wohlbepecht erfriert.
Wer es nicht ertragen kann,
Stiftet Mord und Totschlag an.
Feuersbrunst samt Kett und Banden,
Sind durch starkes Bier entstanden.
Starkes Bier macht unkeusch Leben,
Zehrt gesunde Leiber aus,
Wer sich in Gefahr will geben,
Bringe nur stark Bier nach Haus."

Also eine Warnung vor dem Arnstädter „Salvator"! Aber es wird sogleich erwidert, dass auch Dorfbier trunken mache:

„Und ein versoffner Bauernreihe
Erwecket ebenfalls verkehrten Lebenslauf."

Wären denn starke Weine darum verdammlich, weil daraus „Weinsoff sich entspinnet"? Für schwache Magen

sei starkes Bier gerade gut, und darum sei es der Obrigkeit nicht zu imputieren, wenn Mordgezänke entstehen, denn Summa Summarum in einer guten Stadt sei starkes Bier „sehr hoch vonnöten". Zum Schluss singen sämtliche Personen einen Finalchor, der also beginnt:

„Wo einer noch in einem Lande
Starke Biere brauen kann,
Ist es noch in gutem Stande,
Denn da trifft man Nahrung an.
Wo hingegen das Getreide,
Kaum zum Brote sattsam ist,
Da ist wenig Nahrungsfreude,
Die den sauren Schweiss versüsst."

Weder über den Dichter, noch über den Komponisten dieser merkwürdigen Oper ist etwas Sicheres bekannt. Der Gymnasialdirektor Pabst, der im Arnstädter Schulprogramm vom Jahre 1846 auf die Oper zuerst aufmerksam machte, hält den Schuldirektor Joh. Fr. Treiber für den Dichter, während er als Komponisten keinen geringeren als Joh. Sebastian Bach vermutet, obwohl die Musik trotz sorgfältiger Nachforschungen nicht wieder aufgefunden werden konnte. Eine Abschrift der Musik besass ein Arnstädter Bürger namens Hunius, doch ist auch diese verloren gegangen; die Vermutung, eine zweite Abschrift befinde sich in Jena, hat sich leider nicht bestätigt. Und so sind denn wohl endgültig die Bierbrauer des Vorrechtes verlustig gegangen, ihre Festlichkeiten durch eine Oper des gewaltigsten deutschen Musikers verherrlichen zu können.

Rundschau

Konzerte

Berlin Eine Geigerin von guten künstlerischen Qualitäten ist Catharina Bosch, die am 11. Nov. mit dem Blüthner-Orchester konzertierte. Ich hörte von ihr ein für Berlin neues Violinkonzert in D moll op. 111 von H. Sitt, das, ohne Anspruch auf Originalität zu erheben, in seiner wirkungsvollen Schreibweise der Violine dankbare Aufgaben bietet. In der Behandlung des Orchesters hätte man mehr Durchsichtigkeit und ein farbenreicheres Kolorit gewünscht. Der Komponist dirigierte selbst.

Einen seltenen Anblick bot der Konzertsaal der Königlichen Hochschule am einzigen Liederabend von Leo Slezak. Saal und Podium bis auf den letzten Platz besetzt und das mit einer so beifalls- und begeisterungsfrohen Menge, dass man die Empfindung hatte, so mache das Konzertgeben und Anhören erst eigentlich Vergnügen. Der gefeierte Sänger legte nicht nur in Arien aus seinen Opernrepertoiren Zeichen seiner hohen Gesangskunst ab, in gleichem Masse forderte er im Liedgesang durch meisterhafte Behandlung seines Stimmapparates zur Bewunderung heraus. So wusste sich das Publikum denn vor Begeisterung nicht zu lassen und forderte Zugabe um Zugabe, die der Unermüdliche spendete. In Prof. Dachs aus Wien lernten wir einen ebenso feinsinnigen Begleiter wie vornehmen Solisten kennen.

Von dem Swan Henessy-Abend hörte ich eine Suite für Streichquartett op. 46 von der Berliner Vereinigung für moderne Kammermusik sehr angemessen vortragen. Die äusserst knapp konzipierte Komposition fesselte durch Frische der Empfindung mit stark nationalem Einschlag.

Ilona Durigo erhebt sich dank ihres prächtigen Organs über den guten Sängerinnen-Durchschnitt. Eben darum ist doppelt zu wünschen, dass sie ihre hohe Mittellage und Höhe feiner kultiviert; auch ihren Vortrag zu verinnerlichen, sollte sie sich angelegen sein lassen. Robert Kahn am Klavier bringt alle Wünsche bezüglich der Begleitung von vornherein zum Schweigen.

Jede Woche beschert uns mindestens eine neue Kammermusik-Vereinigung. Das schönste bei der Sache ist, dass sie fast ausnahmslos gut sind. Solches gilt auch von der am 15. Nov. im Bechsteinsaal konzertierenden der Herren Ronald Wikarski (Klavier), Albert Stoessel (Violine) und Alexander Schuster (Violoncello). Dass die Vorträge trotz ihrer Vortrefflichkeit nicht tiefste künstlerische Eindrücke auszulösen geeignet waren, das lag an einer gewissen Gleichförmigkeit im Ausdruck, es klang alles mehr exakt einstudiert als nachschaffend interpretiert. Gewiss wird sich das Ensemble im dauernden Zusammenspiel mehr individualisieren.

K. Schurzmann

Einer unserer bedeutendsten Meister des Orgelspiels, Karl Straube, hat seine grosse Kunst den Berliner Musikfreunden in Erinnerung gebracht. Wir kennen seine ausserordentliche Sorgfalt in der Behandlung der Register, — seine von echtester Empfindung beseelte Wiedergabe aller Cantilene —, seinen sicheren Aufbau jedes Crescendo, die Gewalt seines Forte und Fortissimo, und wir bewundern immer wieder die Vornehmheit seiner Auffassung, die jede kleinste Phrase zu adeln und zu charakterisieren weiss.

Felix Weingartner, der nach der Ansicht der Berliner Verwaltungsbehörden immer noch als ein ungezogener Liebling der Grazien zu betrachten ist und deshalb im Bannkreise von so und so vieler Meilen der Reichshauptstadt nicht öffentlich dirigieren darf, setzte sich nun auf andere Weise mit dem Publikum der Hauptstadt in Verbindung: er hielt einen Vortrag über Richard Wagner im Verhältnis zu unserer Zeit. Man weiss, wie klug und geistvoll, — wie temperamentvoll und doch wohl überlegend-abwägend Weingartner zu sprechen und zu schreiben weiss, wenn es sich nicht gerade um geschäftliche intendanzliche Angelegenheiten handelt. So tat er es auch jetzt, indem er den ungeheuren Einfluss darlegte, den Richard Wagners reformatorische Tätigkeit auf das gesamte Kunstempfinden und Kunstleben — nicht nur Deutschlands — ausgeübt hat, — und dabei doch eigenen Werteinschätzungen der Jugendwerke und der Werke des durch viele Mühsale gereiften Mannes nicht aus dem Wege ging. Der Vortrag wird wohl bald durch den Druck der Allgemeinheit zugänglich sein und es wird sich dann eine willkommene Gelegenheit bieten, sich mit seinen Einzelheiten zu befassen. —W.

Königsberg i. Pr. Wir haben jetzt kein Theater-Orchester mehr. Vor etwa drei Jahren wurde nämlich zwischen dem Schlossteich und Vorderrossgarten, so ungefähr mitten in der Stadt, die Stadthalle erbaut als Mittelpunkt und Heimstätte des hiesigen, besseren Musiklebens. Hieran knüpfte sich der Gedanke, Wunsch und Plan der Zentralisierung, wenigstens was das Orchester betrifft. Die Aktiengesellschaft der Stadthalle bewilligte ihrem musikalischen Beirat, Kgl. Musikdirektor Fiebach, eine jährliche Beihilfe von einigen tausend Mark zur musikalischen Schulung, Erziehung Jugendlicher, die als Schüler seines Ostpreussischen Konservatoriums kostenfrei sein und sich in etlichen Jahren zu tüchtigen Orchestermusikern aller Instrumente entwickeln sollen. Sobald wie irgendmöglich wird ihnen Gelegenheit geboten, im Stadthallen-Orchester sich die nötige Routine zu verschaffen und so im Orchester gross zu werden d. h. praktisch heranzureifen. Diesen Knaben bezw. Jünglingen wird auch Sprachunterricht erteilt und in Aussicht gestellt, dass sie unter dem Künstlerparagraphen das Einjährigen-Zeugnis bekommen und als Militärmusiker es gegebenenfalls bis zum Obermusikmeister bringen. Warum und wozu dieses? Argwöhnische Schwarzseher können dies allerdings als das alte Lehrlingsunwesen höheren, feineren und grösseren Stils auffassen. Es handelt sich nämlich darum, dem Stadttheaterorchester als dem Gros und Kern der hiesigen Orchestermusik — abgesehen von den konkurrierenden z. Zt. teils unentbehrlichen Militärmusikern — auch den Sommer über Beschäftigung zu geben, die Leute beisammen zu halten, um nicht jeden Winter mit vielleicht meistens neuen Kräften neu anfangen zu müssen. Mehr Stabilität — gutes Einspielen! Allerdings spielt bei

diesem ganzen Experiment — dem Sinne nach als solches bezeichnete es bescheiden Herr Fiebach — die Finanzierung der Stadthalle, also der Geldpunkt keine geringe Rolle. Da aber hierin das Unternehmen noch ziemlich zu kämpfen hat, so sollen, wie es von gewisser Seite heisst, zum nicht geringen Teil es gerade die Musiker sein, die durch quantitativ grosse Leistungen bei verhältnismässig bescheidenem Einkommen den Kohl fett machen sollen — u. a. auch durch etwaige Abordnung zu hilfsweiser Betätigung in der Provinz. Die Zeit der Musiker soll reichlich besetzt sein und sie hätten sich ständig des Winkes „von oben" zur Arbeit gewärtig zu halten. Auch besorgt dieses Orchester, neben einigen abwechselnden Militärkapellen, die Konzertmusik im Tiergarten, doch ist das musikalische Band zwischen Stadthalle und Tiergarten(-Verwaltung) vorläufig noch ein lockeres. Fiebach veranstaltet in der Stadthalle Novitätenkonzerte jetztzeitiger Komponisten — zunächst einheimischer, die ihre Werke selbst dirigieren sollen. Auch hat er den Hauptteil seines Konservatoriums in die Stadthalle verlegt. Man darf mit Interesse der Dinge harren, die da kommen sollen. Fiebach steht im Rufe eines aussergewöhnlich tüchtigen Theoretikers, besonders Kontrapunktisten und hat durch kleinere und grössere Werke — geistliche Musik, Opern usw. — diesen Ruf begründet und erhärtet. Mit grosser Erwartung und Spannung sieht man der in absehbarer Zeit erfolgenden Veröffentlichung seines Theorielehrbuches entgegen. Was immer manche ihm zum Vorwurf machen — er suche alles Musikalische unter seinen Hut zu bringen, auch das offizielle Stadtmusikgeschäft, das gelegentliche Choralblasen von Kirchtürmen u. dergl. untergeordnete Dinge — es lässt sich das schon ertragen und nötigenfalls verzeihen, wenn eben ein Mann von wirklichem Wissen und Können dahintersteckt, der sich sonst aller geschäftsmässigen Marktschreierei und dekorativen Mache enthält.

Einen herrlichen Anfang nahm die diesjährige Konzertzeit durch das Konzert des **Berliner Kgl. Hof- und Domchores** unter Prof. H. Rüdels vorzüglicher Leitung. Als Hauptstücke der Vortragsfolge seien genannt die Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" von Bach; Crucifixus von Antonio Caldara und Hymne von Rich. Strauss. Dazwischen kleinere Chorsachen von Schubert, Brahms, Mendelssohn, Kahn, Hugo Wolf und Waldemar v. Baussnern. Abgesehen von Berlin, hatte ich Gelegenheit, in Schlesien diesen Chor unter Prof. Beckers Leitung zu hören und zu bewundern. Aber diesesmal war der Eindruck noch grösser, tiefer. Im harmoniegesättigten forte wirkten die Tonwellen direkt berückend, mit fortreissend. Und dann die wogenden Farbentöne bis in das kleinste ausgefeilter Stärkegrade, die einen klaren Einblick in den Bau der vielgestaltigen Stimmenverknüpfungen und -gegensätze gestatteten! Gewähren schon die 20 Männerstimmen edlen Wohllautgenuss, so gesellt sich hierzu bei dem echt musikalisch-verständigen, reifen, kunstvollen Singen der 80 Knaben, u. a. auch in den Unisonokoloraturen, direkt Bewunderung und Erstaunen über das Besiegen der rhythmischen Schwierigkeiten usw.! Wie ist es möglich, dass Kinder dergleichen erlernen und es innerlich so erfassen?! Welch minutiöse Mühe des Dirigenten steckt dahinter!

Das Ehepaar **Liselott** und **Conrad Berner** gab ein volkstümliches Konzert — Lieder zur Laute, Viola d'Amour und Violine. So manche Künstler heutzutage ziehen es in dem unheimlichen Wettbewerb vor, auf bescheidener Kunststufe, in schlichterem Rahmen zu glänzen, als auf höherem Niveau vielleicht weniger beachtet zu sein. Das Antike in der Zeit der Moderne hat, spät genug, den Reiz der Neuheit. Im Hasten unserer überreizten, fast ziellosen Strebezeit sehnt man sich vielfach nach der heimischen Gemächlichkeit zurück von anno dazumal, als der Grossvater die Grossmutter nahm. Oder sollte es gar irgendwo hinter den Kulissen volksfreundliche Dirigenten geben, die auch musikalisch Öl auf die Wogen giessen und uns an unsichtbaren Schnürchen etliche Jahrhunderte zurückziehen wollen zu längst vergessener, harmloser Traulichkeit des lauschigen Westens? Vielleicht deshalb und dazu die Ausgrabung der primitiven Laute? Abseits moderner Tonrouladen und gequälter Harmoniefolgen sprach der immerhin kunstgemässe Gesang der Frau Berner mit ihrem angenehmen Mezzosopran in der Frische natürlicher Herzlichkeit sehr wohltuend an, besonders auch, wo die Dame ihm den Hauch zarter Schalkheit, oder auch etwas stärkere Konturen guter Laune geben durfte. Herr Berner ist Virtuose auf der Liebesgeige wie auf der Violine. Erstere klingt edel — in der volltönigen Tiefe, in der silberhellen, dünnfädigen Höh- und dazwischen. Gelegentlich der Bachschen Passion an Charfreitag im Domkonzert der Philharmonie hörten wir schon die Viola d'Amour. Schön paarte sich ihr Ton mit dem der Laute — und dazu der Gesang von Frau Berner. In einigen Paganini-Bravourstücken glänzte Herr Berner auf der Violine.

Der 3. Oktober brachte uns den ersten **Kammermusikabend** der Herren Carl Becker, Kurt Dombrowski, Paul Binder und Herm. Hopf. Das Wendel-Quartett, das Rheinpflug-Quartett brachten s. Zt. ihr musikgeschichtlich denkwürdiges Dasein leider zum Abschluss. Allerdings bringt Scheinpflug mehr privatim in und an die Chorübungen eines der von ihm geleiteten Vereine Kammermusik zum Vortrag. Jetzt aber besitzen wir wieder unser offizielles Streichquartett und jedem zugängliche Kammermusik. Gespielt wurden Beethoven Fdur op. 18 Nr. 1, Mozart Gdur (Haydn gewidmet) und Haydn Dmoll op. 76 Nr. 2. Das war ein rechte recht beachtenswerte und anerkennenswerte Anfangsleistung, die zu grossen Hoffnungen berechtigt. Mit dem Gefühl und Bewusstsein der Sicherheit wird die Akzentuierung der ganzen „Landschaft" eine noch grössere Plastik verleihen und die Tongebung wird selbst in schnelleren Zeitmassen an Klarheit gewinnen. — **Felix Meyerowitz**, ein junger Mann in den Dreissigern, hatte umgesattelt, indem er sein ärztliches Konsultationszimmer in dem kleinen ostpreussischen Bartenstein mit dem Konzertsaal vertauschte. Das Podium als Endstation erreichte er auf dem dankenswerten Umwege über Berlin, wo er bei Prof. Messchaert, dem bekannten Stimmbildner, die Vorzüge seines ergiebigen Bassbaritons an das Licht bringen liess. Dies ist denn auch zum grossen Teil gelungen, doch bleibt der Weiterentwickelung noch einige Korrektur im Tonansatz und Atmung mit ihren Konsequenzen auf flüssige Melodiegestaltung übrig. Das reichhaltige Programm brachte nebst Liedern von Schubert, Rob. Kahn und Hugo Kaun auch eins unseres einheimischen Paul Scheinpflug („Vom Wege") und schliesslich Schumanns Serie „Dichterliebe". Der junge Künstler stellte hier sein gestaltendes Können in vorteilhaftes Licht und erntete reichen Beifall. Sein Gefährte am Klavier, Walter Meyer-Radon, präsentierte sich nicht nur im Begleiten, sondern vornehmlich auch in Solostücken von Chopin (Fisdur-Impromptu op. 36 und Fmoll-Fantasie op. 49) und einer Esmoll-Passacaglia op. 6 seines Lehrers Dohnányi-Berlin als Pianist hohen Ranges. Er enthusiasmierte durch brillante Technik, schönen Anschlag und warmen, feinen, durchgeisteten Vortrag. — In vier teils seltener gehörten Liedern von Schubert, solchen von Hugo Wolf und den vier ernsten Gesängen, op. 121, von Brahms erwies Hans Meier, ein Schüler von Kranz-Königsberg und Kraus-München, denen die ihn früher gehört und seinen Entwickelungsgang zu beobachten Gelegenheit hatten, welch eminente Fortschritte seine Studien lohnten. Er ist ein lyrischer Sänger hohen Ranges. Die Register seines prachtvollen Bassbaritons, der in der Höhe allerdings noch ergiebiger, als in der Tiefe ist, sind gut ausgeglichen. Er spricht deutlich und gut aus und gibt den Gesängen temperamentvoll den richtigen Lokalton, das korrekte Gepräge mit vollblütiger Intensivität. Hervorragend gelangen ihm die Brahmslieder. Vortrefflich sekundierte am Klavier das hiesige Fräulein Margarete Eschenbach, die auch als Solistin in J. S. Bachs chromatischer Fantasie und Beethovenschen Stücke sehr Tüchtiges leistete. Allerdings war stellenweise der Pedalgebrauch nicht einwandfrei. Bei grösserer Aufmerksamkeit wird sich dies leicht geben. Im übrigen verriet das Spielen einen nicht geringen Grad der Reife. Dr. mus. J. H. Wallfisch

Leipzig Louis Cornell scheint im Konzertsaal noch homo novus zu sein. Man merkte ihm wenigstens in seinem Klavierabend im Feurichsaal deutlich an, dass er befangen und unfrei spielte. So gewann man weder von seiner Technik noch von seinem musikalischen Empfinden ein richtiges Bild. Wir hatten den Eindruck — und das war wohl auch das wirkliche Gefühl des Klavierspielers —, als ob die Finger mit Bleigewichten beschwert seien, und zwar gerade an den technisch schwierigen Stellen. So verdarb sich der Spieler das meiste durch Wischer und Stolpern, rhythmische Unzulänglichkeiten und andere Unfreiwilligkeiten. Da, wo es galt, ruhigere Zeitmasse und lyrischere

Seiten auszubreiten, zeigte er, dass in ihm Eigenschaften schlummern, die in der richtigen Umgebung sicher deutlicher zum Vorschein kommen. Sein Programm bekundete den denkenden Künstler: Ausser Standwerken von Beethoven, Chopin, Schumann und Liszt schloss es auch weniger bekannte Stücke von d'Albert, Ravel, Fauré und Rachmaninoff ein.

Wir Leipziger haben in Josef Pembaur den Pianisten zu schätzen, der das Erbe seines letzten Lehrers Alfred Reisenauer am höchsten zu halten vermag. Seine Stärke liegt, wie uns auch von Reisenauer noch erinnerlich ist, in der Nachfühlung und Ausdeutung der Romantiker, also in den weichen, sinnig-minnigen Empfindungseiten. Mit dieser seiner Gefühlsrichtung mag es zusammenhängen, dass Beethoven mit der Appassionata etwas zu kurz kam. Wohl schlug diese Musik dem Menschen stellenweise schon Feuer aus der Seele, doch klang das andere Beethovenwort: „Kraft ist die Moral des Menschen" nur entfernt an. Hingegen gerieten viele der lyrischen Stellen, wenn auch zum Teil fast zu weich, doch vorzüglich. An zweiter Stelle brachte der Konzertzettel eine Sonate op. 10 von E. Schennich, einem Schüler des Pianisten. Schon die superlativischen Überschriften der einzelnen Sätze (Leidenschaftlich bewegt, Mit innigster Empfindung, Wild dahinstürmend) lassen auf ein starkes Wollen schliessen. Freilich hält damit das Können keineswegs stand. So sicher wie es ist, dass sich der Tonsetzer gut in die Moderne hineingehört, dass er technisch viel gelernt hat, so gewiss ist auch, dass es ihm an thematischer Erfindung, Geschlossenheit, Grösse und Konsequenz des musikalischen Gefüges mangelt. So blieb uns von dem ganzen Eindruck des Werkes nicht viel mehr als die Bewunderung über die hervorragende Wiedergabe Pembaurs und seine Zähigkeit und Geduld, es auswendig zu lernen. Den Abschluss des Abends bildete Robert Schumanns Cdur-Fantasie, deren Vortrag ich leider nicht mehr hören konnte; man schilderte mir ihn aber — nach dem oben Gesagten erscheint das ganz erklärlich — als die hervorragendste Leistung des Abends.

Das Geigenspiel Catharina Boschs hat sich in den letzten Jahren besonders nach der geistigen Seite hin vertieft. Sie ist nicht nur, wie bisher schon immer, eine technisch klar gestaltende, sondern auch geistig scharf gliedernde Künstlerin, die dieser Tugend zuliebe sogar mit ihrem Temperament zurückhält. Wenn man ihr einen wohlgemeinten Rat erteilen soll, möchte man das mit Hinsicht auf den Ton tun, dessen unmittelbare Klangsinnlichkeit man sich mitunter noch etwas mehr beobachtet wünschen könnte. Wer aber das Allegro molto moderato in Brahms' Gdur-Sonate schon so beseelt wie sie zu vermitteln vermag, dem wird es nicht schwer fallen, auch an anderer Stelle den physischen Klang vollendet schön zum Ausdruck zu bringen. Ausser der genannten konnte ich noch eine neue Sonate von Julius Weismann (Fismoll, op. 47) hören, ein modern geformtes, hin und wieder leise impressionistisch gefärbtes Werk, dessen erster Satz mit seinen geschickten Gegensätzen der stärkste und fesselndste ist, dessen andere Sätze, wenn sie auch nicht so unmittelbar dem Herzen entquollen zu sein scheinen, zum mindesten ebenfalls eine tüchtige Arbeit aufweisen. Der Komponist sass selbst am Klavier. Er bekundete viel Geistigkeit der Darstellung, die aber noch von einem derartig überschäumenden Temperament übertroffen wurde, dass er, bei halbgeöffnetem Flügel, die Geigerin manchmal bedenklich deckte. Trotzdem und trotz seinem etwas knorrigen Anschlag vermochte man sich über sein Klavierspiel seines grundmusikalischen Vortrags halber recht zu freuen.

Am folgenden Tag fanden zwei Klavierabende statt, die, so gegensätzlichen Charakters sie auch waren, doch beide sehr erfreuliche Eindrücke hinterliessen. Im Kaufhaus konzertierte Josef Lhévinne, den ich Bach-Liszt (Fantasie und Fuge in Gmoll), Beethoven (Edur-Sonate op. 109), Mozart (Pastorale variée) und Mendelssohn (Edur-Presto) spielen hören konnte. Technisch ist Lhévinne auf einer hohen Stufe angelangt. Sein Anschlag ist überall aufs feinste kultiviert, an den langsamen Stellen sehr gesangreich und dort, wo es „Technik" zu zeigen gibt, von federnder Leichtigkeit. Auf den Pedalgebrauch der vor allem in der Bachschen Fantasie zu denken gab, müsste der Pianist freilich noch Obacht geben. Ferner möchte man ihm noch einen kräftigen Schuss echten Zigeunerblutes hinzuwünschen. Trotz aller Feinheit und Sorgfältigkeit des Vortrags konnte man sich nämlich des Gedankens an ein mechanisches Instrument nicht ganz erwehren.

Den andern Klavierabend gab ungefähr gleichzeitig Mena Nechansky, eine Schülerin von Leschetitzky. Sie ist eine Spielerin von strotzender Kraftfülle und guter musikalischer Befähigung. Technisch zwar noch nicht unfehlbar und im Pedalgebrauch noch etwas unvorsichtig, hört man ihrem verständigen, rhythmischen und selbstgewissen Spiel gern zu. Mit jugendlichem Mut hatte sie sich einen Konzertzettel von anspruchsvollem Aussehen aufgesetzt (Bach-Busoni, Chaconne; Beethoven, Waldsteinsonate; Brahms, Variationen und Fuge über ein Thema von Händel und mittlere Werke von Schubert, Schumann, Chopin und Liszt). Wie sie das, was ich davon hören konnte, gab, war aller Achtung wert, wenn auch, besonders Brahms, noch nicht durchgängig aus dem tiefsten geschürft. So erfreulich die Kühnheit, ein solches Programm zu wählen, bei der Jugend der Konzertgeberin erscheint, so erwünscht wäre es gewesen, überlegt man kühler, sie kürzere Stücke spielen zu hören. Ich denke mir einen solchen Abend doppelt so erspriesslich, besonders dann, wenn es sich wie hier um eine Spielerin handelt, deren Jugendlichkeit es von vornhereiu ausschliesst, die letzten Tiefen der anspruchsvollsten Standwerke der Literatur zu ergründen.

Ein ausgezeichneter Musiker spielte in Edwin Fischer an derselben Stätte (Feurichsaal) Klavier. Trotz dem gross angelegten Programm (Sonaten in Fismoll von Brahms, Cmoll op. 111 von Beethoven, Hmoll von Liszt und einige Präludien, Fugen und Stücke von Bach und Beethoven) nahm der Künstler durch seine ursprüngliche Begabung, scharfe Rhythmik, ernsthafte Auslegung und klare Gliederung den Hörer geradezu gefangen. Wir fragten bei einem so fesselnden Spiel wenig danach, ob der Technik nicht doch noch hier und da ein paar Schlacken anhafteten. Wichtiger wäre für uns, ob es nicht möglich wäre, die Modulationsfähigkeit des Anschlags noch um ein Geringes zu erhöhen. Will man in der Bewertung der Leistungen Fischers noch Abstufungen gelten lassen, so wäre wohl die bedeutende, scharfgeistige Wiedergabe der Bachschen Präludien und Fugen an erster Stelle zu nennen. Die hervorragenden Bachspieler auf dem Klavier sind wahrlich dünn genug gesät. Möchte der tüchtige Künstler sich die Bachpflege auch weiterhin recht angelegen sein lassen. Dr. Max Unger

Einem wirklichen pianistischen Talent begegneten wir in Magda von Hattingberg, die sich mit einer Reihe wertvoller Kompositionen im Kammermusiksaale des Zentraltheaters vernehmen liess. Wohl vermisste man in der Darlegung von Bachs Chromatischer Fantasie und Fuge noch das kräftig-eigenpersönliche Gestalten, doch interessierte sie junge Dame sowohl durch die Klarheit, mit der sie spielte, als auch durch ihren gesunden Tonanschlag und das gefestigte rhythmische Empfinden. In noch höherem Masse zeigte sich aber die Begabung in der Wiedergabe von Beethovens Edur-Sonate und in einer Reihe Kompositionen von Chopin. Feines Stilempfinden, Brillanz der Fingertechnik und eine schön belebte Spielweise verliehen den Darbietungen einen höheren künstlerischen Wert; man konnte demzufolge kleine Unebenheiten, die sich manchmal bemerkbar machten, wohl verzeihen. Oscar Köhler

Anton Pokrovsky ist ohne Zweifel ein tüchtiger Cellist mit respektabler Fertigkeit, aber sein Spiel erwärmt nicht, da er auf seiner Palette gar zu wenig Farben hat. So klingt alles, was er spielt, glatt und geläufig, aber seelenlos. Zudem bot sein Programm nichts, was sonderlich gereizt hätte. Lalos seichtes Ddur-Konzert vermag nur ein blendender Virtuose mit zauberisch wechselnden Lichtern einigermassen erträglich zu gestalten, und Jul. Klengels Caprice in Form einer Chaconne für Violoncellosolo dient mehr Studienzwecken als der Erbauung im Konzertsaal. Einige Stücke eigener Komposition gaben dem Konzertgeber Gelegenheit zu zeigen, dass er ein ganz guter Musiker ist, nicht gerade eine reiche Erfindungsgabe besitzt, aber geschickt zu arbeiten versteht. ♭

Wien Im ersten ausserordentlichen Gesellschaftskonzert der Saison (12. November) wurde nach 10 jähriger Pause wieder einmal Berlioz' dramatische Legende „Fausts Verdammung" aufgeführt. Man gedachte dieser Reprise ein erhöhtes Interesse zu verleihen,

indem man die Soli durchaus in französischer Sprache singen liess, daher denn auch das Konzert unter dem Titel „La damnation de Faust“ angekündigt war. Da nun aber der Chor deutsch sang, wurde der zwiespältige Eindruck dieser zwar musikalisch höchst genialen, textlich aber um so mehr empörenden Verballhornung Goethes nur noch problematischer. Von den Solisten kamen zwei, Mad. Angnez de Montalant (Margarete) und der Tenorist Rodolphe Plamandon (Faust), aus Paris, die zwei anderen sind ständig in Wien: der Russe Georg Baklanoff (Mephisto) als engagierter Bass-Bariton unserer Hofoper, als zweiter Bass in der kleinen Partie des Brander Konzertsänger Dr. Nikolaus Schwarz. Den weitaus grössten Sonderbeifall erzielten Mad. Montalan (namentlich durch ihr charmantes mezza voce die graziöseste „Marguerite“, die nur zu denken — von einem deutschen Gretchen kann ja hier überhaupt nicht die Rede sein!) und Hr. Baklanoff, der in der „Höllenfahrt“ einen schier grausigen Humor entfaltete. Um so schwächer wirkte leider Monsieur Plamandon, mit seinem schwächlichen Tremolo die Liebesszene der dritten Abteilung noch affektierter erscheinen lassend, als sie schon an und für sich klingt, und dadurch seine liebenswürdige Pariser Kollegin um den halben Erfolg bringend. Ausgezeichnet war in diesem Konzert wieder das Ensemble von Kapellmeister Schalk einstudiert, wobei, wie in jeder von mir besuchten Wiener Aufführung der „Damnation“ (1866 unter Berlioz’ persönlicher Leitung) die genialen reinen Orchesterstücke: der grandios gesteigerte Rakoczy-Marsch, der reizende Sylphen- und bizarre Irlichtertanz in ihrer so verschiedenen Eigenart am meisten zündeten. Der eigentliche Höhepunkt der Gesamtwirkung wurde in dem Höllenritt und Pandämonium der letzten Abteilung erreicht usw., so imposant, dass die Gesellschaft der Musikfreunde auch auf dieses Konzert, in welchem die gewaltige Chormasse des Singvereins noch durch den unübertrefflichen „Wiener Männergesangverein“ verstärkt wurde und als Orchester glänzend das Nedbalsche (der „Wiener Tonkünstler“) mitwirkte, wahrhaft stolz sein kann. Dabei ausser den grossen künstlerischen ein nicht minder bedeutender Kasse-Erfolg: sowohl das Konzert selbst, als die Tage vorher abgehaltene öffentliche Generalprobe waren vollständig ausverkauft!

Während das soeben besprochene Gesellschaftskonzert im Musikvereinssaal stattfand, hatte F. Löwe den ersten Sinfonie-Abend im Mittwoch-Zyklus des Konzertvereins im neuen Konzerthaus zu leiten, daher wir über diese Aufführung, wie auch über drei am 8. d. mit dem (von uns besuchten) „Kamillo-Horn-“Abend zeitlich kollidierenden Konzerte (Liederabend des Frl. Flora Kalbeck, Kammermusikabend der Herren A. Schnabel und K. Flesch, Stiftungsfeier des Wiener Männergesangvereins) auf die verlässlichen Berichte musikalischer Freunde angewiesen waren. Nun, diese Berichte lauteten durchweg überaus günstig. Nach ihnen war der eigentliche Matador am Sinfonie-Abend des Konzertvereins (12. Nov.) der rühmlichst bekannte Violinvirtuose K. Flesch durch seine prächtige Wiedergabe des unvergänglichen Bachschen Edur-Konzertes sowohl, als einer neuen eigenartig poetisch empfundenen, formell an Brahms und R. Strauss anknüpfenden, im besten Sinne modern orchestrierten Violinfantasie von J. Suk. Aber auch die rein orchestralen Nummern der Vortragsordnung: Glucks Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis mit dem schönen Wagnerschen Schlusse, Beethovens Pastoralsinfonie und — als effektvollster Schluss —Rich. Strauss’ pompöses „Festliches Präludium“, welches am 19. Oktober abends die Musikaufführungen im neuen Konzerthause zu eröffnen hatte und bei der jetzigen Reprise weit mehr einschlug, kamen unter F. Löwes gewissenhafter Leitung zu ihrem vollen künstlerischen Rechte.

An dem von K. Flesch mit dem ausgezeichneten Konzertpianisten A. Schnabel veranstalteten Kammermusikabend brachten die beiden trefflichen Künstler in technisch vollendeter Weise und mit feinstem Nachempfinden drei Piano-Violinsonaten zu Gehör: die dritte für die Geige so besonders dankbare (in Dmoll) von Brahms op. 108, eine neue, zuvor in Wien noch nicht öffentlich gehörte von dem jungen E. W. Korngold (op. 6 Gdur), endlich die fulminante, unsterbliche „Kreutzer“-Sonate Beethovens op. 47 in A. Alles fand stürmischen Beifall, besonders aber interessierte die Neuheit Korngolds, welche wieder alle Vorzüge dieses selten frühreifen, modernst capriziös angelegten Talentes offenbarte und daher nun auch in Wien, wie kurz zuvor von demselben Künstlern ausgeführt in Berlin (vergl. Dr. W. Paetows Bericht in Nr. 46 der „N. Z. f. M.“ S. 842) einen vollen Erfolg erzielte. Nach dem Scherzo und am Schluss wurde der jugendliche Autor wiederholt gerufen.

Zu einem erklärten Liebling gerade der besten musikalischen Gesellschaft Wiens hat sich durch ihre schönen Mittel und ihren warmblütig edlen Vortrag Frl. Flore Kalbeck aufgeschwungen. Dies offenbarte sich auch wieder an ihrem letzten, besonders gelungenen Liederabend, zwischen Kabinetstücken des altitalienischen Bel canto und in verschiedenen Sprachen gesungenen reizvollen Volksliedern auserlesene Partien aus dem unerschöpflichen Liederschatze der grossen deutschen Lyriker Schubert, Mendelssohn, Brahms vorführend. Von letztgenanntem Meister, welcher der liebenswürdigen Künstlerin aus naheliegenden Gründen am meisten ans Herz gewachsen, musste Frl. Kalbeck den schneidigen „Jäger“ wiederholen.

Eine exzeptionell hervorragende Rolle spielte bei uns als Konzertinstrument gleich zu Anfang der Saison das Violoncell. Mit dem spanischen Cellokönig Pablo Casals errang die englische Cellofee Beatrice Harrison (wie man sie nach dem Vorgange H. v. Bülows, welcher dereinst Frau Norman-Neruda als „Geigenfee“ bezeichnete, wohl nennen konnte!) um die Palme, und neben diesem illustren fremdländischen Paare behauptete sich unser einheimischer Konzertmeister Paul Grümmer mit allen Ehren. Es gehörte wahrlich etwas dazu, wie kurz zuvor Casals nun auch selbst einen Konzertabend mit dem wohl musikalisch wertvollsten, aber vielleicht auch schwierigsten der modernen Violoncellokonzerte, jenem in Hmoll op. 104 von Dvorak, gleich mutig als erfolgreich zu schliessen. Über Casals Meisterspiel ist an dieser Stelle gewiss nichts Neues zu sagen. Er braucht ein Konzert nur anzukündigen und der ausverkaufte Saal ist gesichert. So auch diesmal wieder, wo er — am 14. Nov. — neben dem genannten Chef d'oeuvre Dvoráks ein als Komposition weniger ansprechendes Cellokonzert von Emanuel Moor (op. 61) spielte. Und zwar mit dem von Nedbal gewohnt schwungvoll und exakt geleiteten Tonkünstler-Orchester. Cellokonzerte von Haydn (Ddur), d'Albert (Cdur, op. 20) und Saint-Saëns (Amoll, op. 33) hatte Miss Harrison gewählt. Ihr begleitendes Orchester war das des Konzertvereins, in d'Alberts Konzert (der erfolgreichsten Nummer des Abends!) vom Komponisten dirigiert, in den beiden anderen von Ferd. Hellmesberger. Beifall gab es in Hülle und Fülle.

Paul Grümmer liess am 11. Nov. dem Violincellkonzert von Dvorák zwei Novitäten vorausgehen, von denen die erste eine „Fantasie“ für Cello und Orchester, von dem jungen heissblütigen Sologeiger des Konzertvereins, Adolf Busch komponiert, sich leider noch ziemlich unreif erwies, während die andere: ein Notturno für drei Frauenstimmen, Violoncell, zwei Harfen, Chor und Orchester von Paul Gräner, poetisch empfunden, wie ja mehr oder minder alle Werke dieses fruchtbaren Autors, überdies durch neue, originelle Klangfarben fesselte. An der Wiedergabe der letztgenannten vorzüglich erfolgreichen Neuheit beteiligten sich ausser dem Konzertvereins-Orchester, welches mit der „Oberon“-Ouvertüre eröffnete, der trefflich geschulte Philharmonische Chor unter seinem bewährten Dirigenten Franz Schreker.

Schliesslich sei noch zweier besonders anziehender Aufführungen im Saal Ehrbar gedacht. Daselbst debutierte am 7. November sehr glücklich ein von Herrn Paul Schramm (einst gefeierter Wiener Wunderknabe, jetzt hochgeschätzter Berliner Konzertpianist) mit seinen dortigen Kollegen Max Ronis (Violine) und Armin Liebermann (Violoncell) neu begründetes, sogenanntes „Österreichisches Trio“. Buchstäblich eine eminent musikalische Dreieinigkeit, die sowohl fein ziselierte Variationen von einem in Wien bisher gänzlich unbekannten, offenbar sehr talentierten Komponisten M. Carriere, als auch ein originelles, in seiner französischen Eigenart die edle Schule César Francks verratendes Trio von d'Indy wahrhaft kongenial wiedergab. Die mitwirkende Sängerin Frl. Saldern erfreute durch ihre schöne, klangvolle Stimme und den wohldurchdachten Vortrag, weniger befriedigte stellenweise ihr Ansatz, doch erhielt auch sie freundlichen Beifall.

Etwas für Wien völlig neuartiges und ungemein ergötzliches bot am 13. Nov. bei Ehrbar die Berliner Sopranistin (virtuose Koloratursängerin, mehr noch pikante, echt norddeutsche Soubrette) Frau Sophie Heymann-Engel mit

ihrem „Heiteren Rokoko-Abend" (von Bach bis Offenbach), im Verein mit dem bestbekannten Bassbariton A. Sistermans, einem vielversprechendem Tenor W. Becker und dem Schauspieler A. Chlodwig auf einer improvisierten Bühne im Kostüm veranstaltet. Ausser verschiedenen kleineren Stücken, unter welchen ein köstliches und famos interpretiertes Duett (Sopran — Bass) aus Dittersdorfs verschollener Oper „Hieronymus Knicker" sofort wiederholt werden musste, gab es als Hauptnummer zum ersten mal — szenisch — J. S. Bachs humoristische Kaffee-Kantate zu hören (im Rokokokostüm ungleich heiterer und überzeugender wirkend, als vor einer Reihe von Jahren hier im einfachen Konzertanzug) — sodann Pergolesis musikalisch unverwüstliche allerliebste „Serva padrona" (nach der üblichen deutschen Übersetzung), die jetzt in dem intimen kleinen Raum auch ungleich besser gefiel, als bei der Aufführung in unserm für dergleichen gar nicht geeigneten Hofoperntheater vor vier Jahren während des musikhistorischen Kongresses gelegentlich der Säkularfeier von J. Haydns Tod. Die Begleitung besorgte bei Bach und Pergolesi ein kleines, wohldiszipliniertes Kammerorchester genau in der vorgeschriebenen Originalbesetzung, feinfühligst von Herrn Carl Tretter geleitet, während bei den mit Klavier akkompagnierten Nummern der ersten Abteilung gleichfalls ein Berufener, Hr. A. Tadlewski, vor dem Flügel sass.

Ein von Frau Heymann-Engel noch weiterhin angekündigter „Altdeutscher und altitalienischer Liederabend" musste wegen plötzlicher Erkrankung der liebenswürdigen Künstlerin leider entfallen.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Die erste Oper in Frankreich. Der Direktionswechsel an der grossen Oper in Paris gibt Henri Roujon Anlass, in den „Annales" eine kritische Studie über die erste französische Oper zu veröffentlichen. Früher sind Lulli und Quinault als deren Schöpfer betrachtet worden. Arthur Pougin und andere Gelehrte haben aber neuerdings nachgewiesen, dass diese Annahme unzutreffend ist und dass die Schaffung einer französischen Oper in erster Linie das Verdienst des Abbé Perrin gewesen ist. Pierre Perrin kam als armer Abbé von Lyon nach Paris, um sein Glück zu machen. Er war kein grosses Kirchenlicht, aber ein erfinderischer Kopf, der seine Ideen stets nach den Wünschen und Richtungen der Zeit zu orientieren wusste. Er schmiedete auch ganz geschmeidige, aber künstlerisch belanglose Verschen, und kam dadurch in die Gunst des königlichen Bruders, des Prinzen Gaston, dessen Hauptleidenschaft dem Theater galt. Perrin suchte auf alle Weise dieser Leidenschaft zu dienen. Nach dem Tode Gastons von Orléans kam Perrin, der nun wieder sich selbst überlassen war, auf den Gedanken, die Theaterliebhaberei der Pariser auszubeuten. Da gerade die italienischen Sänger und Sängerinnen, die von Mazarin nach Paris gerufen worden waren, die Herzen der Bewohner im Sturm eroberten, so lag nichts näher, als ebenfalls mit musikalischen Darbietungen hervorzutreten. Aber Perrin wählte, und das ist das Grundlegende und Bedeutungsvolle seines Gedankens, französische Texte und französische Künstler. Er vereinigte sich zunächst mit dem Musiker Cambert. Mit ihm zusammen führte er in Isey, in dem Hause eines Herren de La Haye, ein Schäferspiel auf, das grossen Beifall fand. Perrin wurde dadurch mit dem Marquis de Sourdéao bekannt, der das nötige Geld vorstreckte und so zum ersten stillen Theaterteilhaber geworden ist. Im Jahre 1669 verlieh der König diesem Dreigestirn das „Opernpatent". Die französische Oper war gegründet. Aber gleich dieses erste, auf weiterer Basis gegründete Unternehmen, musste das Schicksal erleiden, das sich nachher an so vielen seiner Nachkommen vollzogen hat: es ging pleite. Ferner brachen zwischen den drei Teilhabern heftige Streitigkeiten aus, wie sie seither ebenfalls gelegentlich an Theatern vorgekommen sind. Cambert entwischte nach England, wo er in London seine Tage beschloss. Der arme Perrin aber musste in den Schuldturm wandern, wo er lange Zeit gesessen hat, bis ihm Lulli das Opernprivilegium zu einem Spottpreis abdrückte. Perrin genoss also die Früchte seiner Idee nicht; er führte noch einige Zeit ein jämmerliches Bettlerleben und starb in grösster Armut.

Die Synchronisten — die allerletzte Kunstmode. Sollten die armen Futuristen ihre Zukunft wirklich bereits hinter sich haben? Das Aller-allerneueste in der Pariser Kunst sind sie freilich auf alle Fälle nicht mehr. Schon haben sich wieder etwelche Künstler zu einer ganz neuen „Richtung" zusammengetan. Vorläufig sinds allerdings ihrer zwei, dafür haben sie aber auch für ihre neue Überkunst einen Namen gefunden, der schon darum sehr schön ist, weil man sich nichts darunter denken kann. Die neue Kunst heisst der Synchronismus, und ihr Charakter ist, wie der Seemannschen Kunstchronik aus Paris berichtet wird, dass in jedem Bilde eine Farbe, meist Gold oder Blau herrscht, während die anderen Farben des Regenbogens zwischen Rot und Violett diese Dominante umtanzen, ähnlich etwa, wie ein Ballettkorps die Prima Ballerina umtanzt. Form ist für die Synchronisten nicht Aufbau in Linien und Flächen, sondern Gleichgewicht seiner Gesamtheit von Farben, und musikalische Begriffe spielen dabei eine grosse Rolle.

Musikalische Schmetterlinge. Unter diesem Titel veröffentlicht J. Lewinsky in der „Berliner Zeitung" folgende kleine Bosheiten:

„Schnell fertig ist die Jugend" — mit der Stimme, die sie allzu mangelhaft ausbildet.

*

Das hohe C vergeht, die Kunst besteht.

*

Dem Reinen ist alles rein — das Unreinsingen ausgenommen.

*

Es gibt Komponisten, die dem Fuchs mit den Trauben gleichen: sie schimpfen auf die melodische Erfindung, die andere besitzen.

*

Auch für Komponisten sind Gedanken zollfrei. Nur auch haben muss man sie.

*

Bülow behauptete: „Es gibt unter den Dirigenten Maler und Anstreicher. Wo sind die grösseren Pinsel?" Der alte Dorn aber meinte: „Es gibt Dirigenten, die die Partitur im Kopf haben, und Dirigenten, die den Kopf in der Partitur haben."

Kreuz und Quer

Amsterdam. Jan Ingenhovens „Drei Sätze für Streichquartett", die im vorigen Jahr bei dem Tonkünstlerfest in Danzig ihre Uraufführung erlebten, wurden jetzt auch in Paris und Amsterdam durch das Amsterdamer Quartett mit Erfolg gespielt.

Bielefeld. Debussys Prélude „L'après-midi d'un Faune" fand im zweiten Abonnementskonzert des städtischen Orchesters unter Leitung des königl. Musikdirektor Max Cahnbley beifällige Aufnahme.

Dessau. Hofopernsänger Leonor Engelhard wurde zum anhaltischen Kammersänger ernannt.

— Otto Neitzels dreiaktige Oper „Die Barbarina" ging am 18. November am Dessauer Hoftheater in lebensvoller Darstellung und prächtiger äusserer Ausstattung erstmalig in Szene und erlebte mit Marcella Röseler in der Titelpartie einen höchst beachtenswerten Erfolg.

Köln. Die Kölner Singakademie (Leiter H. Städt. Musikdirektor E. Jos. Müller, Eschweiler) führte am Buss- und Bettage Schumanns Paradies und Peri mit grossem Erfolge auf. Der grosse Chor erwies sich als sehr geschult; er sang rein und mit gut schattierter Klanggebung. Die Solisten Frau Valnor (Sopran), Frl. Krasting (Mezzosopran) und Frl. Ohliger (Alt) sowie die Herren Unkel (Tenor) und Weissbaum (Bass) führten ihren Part aufs beste aus. Leider folgte das Orchester (Kapelle Inf.-Reg. Nr. 53) nicht immer in dem Masse den Intentionen des Dirigenten, wie es wohl erwünscht gewesen wäre. Trotzdem stand die ganze Aufführung auf einer bedeutenden Höhe und wurde von der zahlreichen Zuhörerschaft lebhaft anerkannt.

Leipzig. Die Venetianische Suite von Franco Da Venezia, die ihre Uraufführung unter Mengelbergs Leitung in Turin gelegentlich der dortigen Ausstellung erlebte und die ihre erste deutsche Aufführung in Köln unter Steinbachs Leitung erfuhr, ist soeben im Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig erschienen.

London. Die Direktion des grossen Londoner Opernsyndikats kündigt an, dass in der Coventgarden-Oper eine fünfwöchige Spielzeit der deutschen Oper stattfinden werde, die am 2. Februar mit Wagners „Parsifal" eröffnet werden soll. Weiter werden gespielt „Tristan und Isolde", „Meistersinger", „Walküre" und Méhuls „Joseph in Ägypten", welches Werk für England noch neu ist.

— Hier starb im Alter von 87 Jahren Mathilde Marchesi, die berühmte Gesanglehrerin. Mathilde Marchesi, geborene Graumann, wurde 1826 in Frankfurt a. M. geboren und erwarb zunächst auf Konzertreisen durch ganz Europa ihren Ruhm. Noch mehr trat sie als Lehrerin hervor; eine grosse Anzahl hervorragender Künstler ist in dem halben Jahrhundert ihrer Lehrtätigkeit aus ihrer Schule hervorgegangen. Ihre Vokalisen zählen zu den verbreitetsten Lehrmitteln im Gesangunterricht.

Paris. Im Saale Gaveau nahm Saint-Saëns als Klavierspieler und Organist Abschied vom Pariser Publikum, das den Saal bis auf den letzten Platz gefüllt hatte, um das Bdur-Konzert von Mozart und die Orgelpantasie von Liszt in der Ausführung des Meisters zu hören. Die Hörer konnten sich in Beifallsbezeugungen nicht genug tun. Das Konzert, das zu einem wohltätigen Zwecke stattfand, enthielt ausserdem Kompositionen von Saint-Saëns.

— Die deutschen Parsifalaufführung im Théâtre des Champs Elysées ist aufgegeben worden. Gabriel Astruc erklärt, dass es ihm jetzt, wo er die Vorstellungen mit seinen französischen Künstlern unterbrechen musste, unmöglich sei, an eine Vorstellung mit fremden Kräften zu denken.

Reichenbach i. V. Kantor Böhme veranstaltete am Vorabend des Busstages ein historisches Kirchenkonzert mit Werken seiner Vorgänger. Aufgeführt wurden ein Concerto für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola und Cembalo von Christoph Graupner, 2 Sätze von Joh. Mart. Rocknagel, 3 Sätze von Karl Friedrich Buch und Erntekantate von Karl R. Hössler für Solostimmen, Chor und Orchester.

Rom. Am 21. November hat auf dem Kapitol zu Ehren Verdis eine Jahrhundertfeier stattgefunden. Der Feier wohnten u. a. bei der Minister für Unterricht Credaro, das diplomatische Korps, die Behörden und hervorragende Vertreter von Kunst und Literatur. Gedenkreden hielten der Minister Credaro und Bürgermeister Nathan.

Zwickau. Am Totensonntage führte Musikdirektor Vollhardt in der Marienkirche Dräsekes Oratorium „Christus" auf.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 29. November 1913, Nachm. ½2 Uhr:
M. Hauptmann: „Macht hoch die Tür!" G. Schreck: „Adventsmotette".

Das nächste Heft erscheint am 4. Dez.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 1. Dez. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester= und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 49

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich=Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech=Nr. 15085 LEIPZIG Königsstraße Nr. 16

Donnerstag, den 4. Dez. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch= und Musikalienhandlungen des In= u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Sechstes Gewandhauskonzert

F. Draeseke: Sinfonia tragica (Cdur); B. Sigwart: Hektors Bestattung

Des im Februar dieses Jahres heimgegangenen deutschen Meisters Felix Draeseke gedachte das Gewandhaus mit seiner Tragischen Sinfonie. Wenn nun auch endlich einmal andere bedeutende Werke von Draeseke, wie die Ddur-Serenade, die Fismoll-Messe, das Requiem, die Fdur-Sinfonie oder gar der „Christus" zu berücksichtigen wären, so war doch zu dieser Zeit die Tragica die beste Wahl. Denn hier steht, wenn auch nicht der ganze, so doch der echte Draeseke vor uns. Zum ganzen fehlt die humorvolle Seite seines Wesens, die ausserordentlich stark ausgeprägt war. Aber die Bestimmtheit des Draesekeschen Charakters tritt hier sehr scharf in Erscheinung: der Jünger Beethovens, der fortschrittliche Musiker, der auf den Schultern des Grössten steht, ohne sich selbst zu verleugnen. Eine Entwicklung und eine Steigerung wie in dieser Tragica ist seit Beethoven selten dagewesen. Es ist bezeichnend, dass das Finale in der Gestaltung die Krönung der Sinfonie im menschlichen und musikalischen Sinne darstellt: einer der ergreifendsten, weil folgerichtigsten und erschöpfendsten Finalsätze, die je geschrieben wurden. Das erste Allegro erscheint uns etwas verblasst; aber nachbetrachtend erkennen wir seine Bedeutung erst ganz: es ist eine Einführung. Der langsame (zweite) Satz geht ins Innerste des Grundgedankens, lässt das Tiefste fühlen und ahnen, ohne die letzte Aufwühlung und schrecklichste Gewissheit vorwegzunehmen. Dass dies auch im Scherzo nicht geschieht, bezeugt die höchste Kunst und Meisterschaft des Komponisten; es ist trotz des Mittelsatzes ein Mollscherzo, wie es nur ein Berufener schreiben konnte. Dem Aufbau der einzigartigen, neben Schumann und Brahms in höchsten Ehren bestehenden Sinfonie entsprach die Aufnahme: von Hochachtung zur Begeisterung.

„Hektors Bestattung" aus Homers „Ilias" (24. Gesang) in der Übersetzung von Johann Heinrich Voss, Rezitation mit begleitender Orchestermusik von Botho Sigwart (Grafen Eulenburg) erregte lebhafte Sympathien und Hoffnungen für den Komponisten, der den Wagnerschen Nibelungenstil sehr geschickt und phantasievoll auf den Homerischen Stoff angewandt hat. Natürlich ergab dieser alles in allem eine unendlich traurige Stimmung. Aber die Variierung innerhalb dieser Stimmung, der Wechsel zwischen grossem und kleinem Orchester, die Innerlichkeit der instrumentalen Sprache an Stellen der tiefsten Wehmut verrieten eine ausserordentliche Begabung, die gerade um so mehr auffiel, als man sich des entsetzlichen Mischstils der melodramatischen Gattung bewusst blieb. Sigwarts Werk möchte man (bei allem Widerwillen gegen so ausgedehnte Melodramatik) um seines Eigenwertes willen gern gefördert sehen. Denn es sagt vieles und bezeugt nicht nur hohes Wollen, sondern auch starkes Können. Besonders die Echtheit der Naturlaute an den quasi Konzertinostellen weist auf einen Künstler, der aus dem Inneren schöpft. Gerade weil wir das Werk hoch einschätzen, raten wir dem Komponisten, das nach allem Vorausgegangenen rein äusserlich wirkende Orchesternachspiel durch einen sinfonischen Ausbau zu ersetzen, für den es ihm bei seiner Phantasie und Gestaltungskraft nicht fehlen kann. Ein grosses Verdienst um die tiefgehende Wirkung hatte Ludwig Wüllner, dessen Rezitation nicht nur dem Theatralischen aus dem Wege ging und — verglichen mit seinem „Manfred" — ganz schlicht menschlich war, sondern auch den Widerstreit zwischen gesprochenem Worte und temperiertem Klange durch grundmusikalische, sogar intervallische Anpassung fast ganz beseitigte.

Beiden Werken wurde durch das von Professor Arthur Nikisch geführte Gewandhausorchester eine glänzende und sehr erfolgreiche Wiedergabe zuteil.

Friedrich Brandes



Ein deutsches Weihnachtsspiel

Von Dr. **Edgar Istel** (Berlin-Wilmersdorf)

Vor einigen Jahren hat der Münchener Dichter Otto Falckenberg den Gedanken ergriffen, alte Weihnachtsspiele in ihrer naturwüchsigen Treuherzigkeit zur Freude von Kleinen und Grossen wieder erstehen zu lassen, und die Art und Weise, wie er, ohne dem Spiel die Naivität zu rauben, es auf künstlerischer Basis neu gestaltete, kann nicht freudig genug begrüsst werden. Als musikalischer Helfer trat ihm Bernhard Stavenhagen zur Seite, der mit den einfachsten Mitteln (Harmonium, eine Violine, eine Flöte, wozu noch beim Marsch der heiligen drei Könige Becken und grosse Trommel traten), eine Musik schuf, die, ohne sich irgendwie hervorzudrängen, als Stimmungsmittel auftreten will.

Der Gesamteindruck ist ergreifend und die dicht gedrängte Schar der Hörer wurde bei den Aufführungen im Münchener Rathaussaal durch die ungekünstelte Schlichtheit des Spieles zu wirklichem Miterleben gebracht.

Das Spiel*) besteht in seinen Elementen aus den dichterisch schönsten Teilen alter bayrischer, österreichischer und schlesischer Weihnachtsspiele, die Falckenberg zu einer Art von Idealspiel zusammengefügt hat unter Ausschluss alles dessen, was dem einzelnen, urwüchsig entstandenen Spiel an Auswüchsen anhaftete. Die Fragmente wurden jedoch nur den szenischen Erfordernissen entsprechend ergänzt, in keiner Weise aber verändert. Für die Aufführung wurde nach Falckenbergs Angabe eine eigene kleine Bühne gebaut, auf der sich die besondere szenisch-dekorative Idee verwirklichen liess. Insbesondere war eine stilistisch einheitliche und neue Lösung des Problems der Bühnenkonstruktion und Beleuchtung beabsichtigt. Der Charakter des Spieles bedingte eine rein sinnbildliche Darstellung, sowohl szenisch, wie schauspielerisch. Zugleich musste eine Möglichkeit geschaffen werden, die kurzen Szenen unmittelbar ineinandergreifen zu lassen und nicht durch Pausen die wechselvolle Einheitlichkeit des Werkes zu zerstückeln. Diese Erwägungen führten zur Konstruktion einer dreiteiligen Bühne, deren vorderer Teil sich frei ausladend in den Zuschauerraum vorbaut, mit dem er durch eine Art Freitreppe verbunden ist. Von der Vorderbühne durch ein Proszenium getrennt, erhebt sich um eine Stufe die sehr wenig tiefe Mittelbühne, an die sich die steil ansteigende, rückwärts abgerundete Hinterbühne anschliesst. Die Vorderbühne kann nach hinten durch einen zweiteiligen Vorhang von indifferenter Farbe abgeschlossen werden. Sie wird beiderseitig schräg flankiert von portalartigen Bögen, die durch Gobelins geschlossen sind und Auftritt wie Abgang ermöglichen. Auf der Vorderbühne erscheint der „Sprecher", hier spielen sich die kleineren Zwischenszenen ab, wie etwa die vor der Herberge, die Wanderung nach Bethlehem, die Herodes-Szenen. Die Mittelbühne ermöglicht einmal durch einen nischenförmigen Abschluss die streng bildhaft stilisierte Erscheinung des Verkündungsengels, in den übrigen Szenen wird sie durch einen in der Mitte geteilten Samtvorhang von tief dunklem Blau mit aufgestickten silbernen Sternen abgeschlossen. Ernstes Tannengrün vor diesem „Himmel" vermittelt den Eindruck der Hirtenwaldwiese, schlanke, weisse Birkenstämmchen zu seiten der Krippe geben ihm feierliche Heiterkeit und Stille der heiligen Weihnacht. „Die Himmel öffnen sich", heisst es in der Weihnachtslegende und in diesem Spiel. Welches Theater erfüllte bisher eine solche Forderung, ohne unsere Phantasie durch gemalte Wolken und geklebte Engelsflügel zu verletzen? Auf dieser Weihnachtsbühne teilt sich der Himmel und die Hinterbühne wird sichtbar. Steil aufsteigend, ist sie mit zartem Stoff von weichstem Weiss ausgeschlagen. Aus einer blendenden Flut weissen Lichtes erklingt das „Gloria" der himmlischen Heerscharen. Die wenigen Musiker sind seitlich, hinter schmückendem Grün versteckt, aufgestellt. Das eigentlich belebende Element der Bühne ist das Licht. Die kurze Spielzeit von knapp einer Stunde weist nahezu dreissig verschiedene Beleuchtungsmomente auf.

Nach einem kurzen musikalischen Vorspiel tritt aus dem Vorhang der Sprecher auf die Vorderbühne, um den „lieben Christen allzumal", die da gekommen sind, „ein geistlich Komedie" zu hören, seinen Gruss zu entbieten. Ein unsichtbarer Engelchor lässt unterdes bereits aus der Höhe, ganz von fern, ein „Ave Maria" erklingen. Der Sprecher geht ab, der Vorhang der Mittelbühne öffnet sich: Wir erleben die Szene der Verkündigung, die der Engelchor wiederum beschliesst: „Ehre sei Gott in der Höh' und Frieden auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen. Amen." Der Vorhang schliesst sich, und es tritt nunmehr der Ausrufer mit zwei Zinkenisten auf die Vorderbühne. Der Ausrufer verkündet als „Kaiserlich Gebot" die allgemeine Schätzung. Dann kommen Maria und Joseph von links und umschreiten einmal den Raum Vorderbühne, während sie ihre Armut beklagen, da sie den vom Kaiser vorgeschriebenen Tribut nicht zahlen können. Unterdessen — so wird angenommen — sind sie bereits an der Türe des Wirtshauses, wo sie über Nacht bleiben wollen, angelangt (die Türe wird einfach durch den Vorhang dargestellt) und es folgt nun die Szene mit dem Herbergswirt, der sie grob abweist, ungeachtet ihrer Klagen. Endlich hat des Wirtes Frau Erbarmen und weist ihnen wenigstens den Stall an, in den sie nach links abgehen. Jetzt tritt der Sprecher wieder hervor und wendet sich an die Zuhörer in jener treuherzig naiven Art, von der hier eine Probe gegeben sei:

„Wir haben nun gehört und vernommen:
Dass Maria und Joseph kein Herberg konnten bekommen,
Und, wie's der Evangelist tut beschreiben,
In einem alten Stall drausserhalb Bethlehem mussten bleiben.
Wie wird es Maria und Joseph schmerzen!
Ihr lieben Leut', nehm's euch zu Herzen,
Seid's doch mildtätig zu aller Zeit,
Beherbergt's gern die armen Leut'.
Jetzt aber bleibt ruhig sitzen, jedes an seinem Ort,
Alsobald fangen die Hirten an ihre Wort."

Die Hirtenszene beginnt auf der Mittelbühne. Sie zeichnet sich durch eine köstliche Realistik aus, die, so merkwürdig es erscheinen man, hier durchaus stilgetreu wirkt. Sind doch die Hirten Leute aus dem Volke und so reden sie auch des Volkes Sprache, nämlich — oberbayrisch. Von fern ertönt der Engelchor und verkündet die Geburt des Erlösers. Da stürzt der Hirtenbub herbei:

„San viel Engel umanandgeflodat,
Haben uns alle ladeinisch blodat,
Oana is gar abi trabt,
Hat a weiss' Gewand ang'habt,
Der sagt, mir soll'n g'schwind hingeh'n,
Zu Bethlehem, da wer ma's seh'n,
Dort soll sein a Kind gebor'n,
Von einer Jungfrau auserkor'n,
Das sein der Heiland Jesu Christ,
Drum fürcht' euch nit zu dieser Frist."

Nach dieser derbrealistischen Szene, die auch komischer Züge nicht entbehrt, erscheint ein Engel und verkündet singend das holde Wunder:

„Vom Himmel hoch, da komm' ich her.
Ich bring' euch gute, neue Mär,
Der guten Märe bring' ich viel,
Davon ich singen und sagen will."

Die Engel stimmen wieder ihr „Gloria" im Chor an, und die Hirten und Bauern, die herbeieilen oder sich schlaftrunken erheben, sinken anbetend nieder.

*) Die Dichtung erschien im Verlag von Georg Müller in München, die Musik im Verlag von Dr. Heinrich Lewy in Berlin.

Wiederum tritt der Sprecher erläuternd hervor, und nun erscheinen die heiligen drei Könige, die mit ihrem Gefolge an verschiedenen Saaltüren eintreten, durch die Zuhörer hindurchschreiten und sich auf der Bühne treffen. Sie wollen über die Bühne weiterziehen, nachdem sie sich begrüsst und ihre seltsamen Erlebnisse mitgeteilt haben aber ein Trabant des König Herodes versperrt ihnen den Weg, und gleich auch erscheint der Tyrann selber.

Arglistig befragt er sie, und als er er von dem neuen König der Könige, der da geboren sei, hört, sinnt er auf Böses, schickt jedoch die heiligen drei Könige mit glatten Worten weiter auf die Suche. Schon beginnt er seinen dunklen Plan zu erwägen, als bereits „das Gewissen" hinter ihm auftaucht, um ihn abzumahnen:

„Ich bin dein Gewissen, kennst du mein' Stimm'?
König Herodes, dein Plan ist schlimm!
Lass ab, lass ab von den grausamen Zielen,
Der Teufel unten tut schon nach dir schielen,
Er wetzt sich schon seine Zähne und Krallen,
Lass ab, sonst bist du der Hölle verfallen."

Aber der König verachtet die mahnende Stimme und gibt seinem Trabanten den Befehl, alle neugeborenen Knäblein zu töten. Der Trabant (übrigens eine köstliche, geradezu Dürersche Gestalt, dargestellt von einem Münchener Kunstmaler) weigert sich, dem bösen Befehl nachzukommen und prophezeit, dass den Herodes der Teufel holen werde. Da erscheint auch schon das Gewissen mit einer ganzen Schar kleiner Teufel, die ihn martern sollen. Herodes verfällt dem Wahnsinn, da sein eigenes Söhnchen nach seinem Gebot gemordet wurde, und das Gewissen bricht den Stab über ihn. Er rennt, von den Teufeln verfolgt, davon, und der Sprecher verfehlt nicht, den aufmerksamen Zuhörern die Moral der Geschichte einzuprägen. Als Gegensatz zu dieser wildbewegten Szene folgt ein entzückendes Idyll: Maria, das Kindlein wiegend. Wunderlieblich und rührend ist der Gesang der kleinen Engel dazu:

„Schlaf, Jesulein, zart,
Das Betterl ist hart,
Das Kripperl ist kalt,
Schlaf, Jesulein, bald,
Ach, schlafe, ach tue
Die Äugelein zue.
Gib uns, schenk uns
Die ewige Ruhe!"

Die Englein gehen eins nach dem andern zur Krippe und werfen Blumen hinein. Dann schleichen sie behutsam hinaus. Joseph erscheint und zollt dem Kinde Verehrung, aber — auch hier ein realistischer Zug — als er ihm Brei kochen will, lässt er das Milchkännchen fallen. Auch Joseph redet oberbayrisch. Bald erscheinen die Hirten und Bauern zur Anbetung und bringen gläubigen Sinnes einfache Gaben dar, z. B.:

„I hätt a an Opfer, du herzliebes Kind,
A Körbel voll Oar und a Polstal schen sind,
Hab a Jackerl, a Hemderl, zwoa Schuah mitgnumma,
I hans für mich hergricht und brauchs erst aufn Summa.
Dir tuats hiatzt vonnöten, drum gib i's dir alles,
Und dass i's net vergiss, auch a Haferl voll Schmalz."

Da wird von fern feierlich-ernste Musik näherkommend vernehmbar, und es erscheinen wiederum die hieligen drei Könige mit ihrem Gefolge. Ihnen voran schreitet ein junges Mädchen, das sinnig den Stern trägt. Vor der Bühne bleibt der Stern stehen; hier also ist der Ort, wo die Könige den Neugeborenen zu suchen haben. Während die Könige ihre Verehrung bezeigen und einer nach dem anderen zur Krippe tritt, um das Kind zu küssen, kommt der Sprecher wieder hervor und verkündet das Ende, allen Zuhörern eine gute Nacht wünschend.

Möge das herzige Spiel noch oft zur Weihnachtszeit erhebend wirken und bald auch ausserhalb Münchens dargestellt werden! Eine Aufführung, lediglich von Kindern ausgeführt, dürfte ebenfalls sehr reizvoll wirken.



Berliner Brief

Von Dr. Walter Paetow

Chor- und Orchesterkonzerte

Der behördlichen Anordnung eines allgemeinen Buss- und Bettages verdanken wir in Preussen in der zweiten Novemberhälfte stets besondere künstlerische Anregungen; in anderen Teilen des lieben Vaterlandes tut man an anderen Tagen Busse; Preussen und somit Berlin besorgt das in der dritten Novemberwoche und zwar an einem Mittwoch, damit nicht nur der zerknirschte Mensch sondern auch die ganze Arbeitswoche zerrissen und verzettelt werde. Aber es ist doch nicht zu vermeiden, dass in unserem geregelten Leben der unaufhaltsame Fluss weiter strömt; wir erleben nun das erfreuliche Schauspiel, dass für einen Tag alle theaterfreudigen Leute auf Rührstücke — und seien sie auch ganz unliterarischen, kunstwidrigen Charakters — abkommandiert werden; — dass in grösseren und kleineren Lokalen erst Punkt zwölf Uhr wieder ein Gassenhauer gespielt, gesungen und gejohlt werden darf, und dass manch einer längere Zeit, als gewöhnlich, zum Nachdenken beim Tränklein anstatt im verpönten Konzertsaal verbringt, in dem er durch weltliche Musik eines Chopin, der Walzer und Mazurken komponiert hat, oder gar eines Johann Strauss verseucht wird, der es wagte, Geschichten aus dem Wiener Wald im verpönten, unbussmässigen und direkt religiös-schamverletzenden Dreivierteltakte zu erzählen. Diese offizielle disziplinarische Kunsterziehung, Lebensregelung und Geschmacksbestimmung hat nun naturgemäss in einer Riesenstadt zu einem tragikomischen Ende geführt; am Busstage nämlich finden so viele bedeutsame „geistliche" Aufführungen statt, dass es selbst einem aufmerksamen Beobachter unseres musikalischen Lebens zur Unmöglichkeit wird, die Einzelheiten auch nur vom „Hörensagen" zu verfolgen, geschweige denn sie in ihrer Geschlossenheit zu erkennen; dem grossen Publikum aber bleibt vollends nur die Beschränkung auf ein einziges Konzert übrig und ihm ist der Verzicht auf weitere, gleichartige Veranstaltungen aufgeladen, die es bei anderer Verteilung zu seiner Seelen Frommen büssend gerne mit erlebt hätte. Dieses Verfahren, die „geistliche" Kunst, — als welche für jeden Kunstfreund jegliche Kunst angesprochen wird und die nur dem oder jenem Dezernenten im Polizeipräsidium als eine Sonderheit erscheinen kann — dieses Verfahren, die „geistliche" Kunst zu zentralisieren, indem sie auf einen Tag nicht beschränkt aber doch zurückgedrängt wird, mutet fast mittelalterlisch an. Denn die Folgerungen ergeben sich von selbst: Musikfreunde, denen an dem Gewinn „geistlicher" Musik gelegen ist, erhalten in Berlin einen kleinen Bruchteil von dem, was sie geniessen — oder, um dieses polizeiwidrige Wort zu vermeiden — was sie für die Läuterung ihrer Seele gewinnen könnten! Wie gern hätte ich mich persönlich von den mancherlei Fortschritten überzeugt, die unsere grösseren und kleineren Chorvereinigungen im Laufe der Zeit wieder gemacht haben! Aber ihre Konzerte werden auf einen Tag zusammengedrängt und wenn dann der Philharmonische Chor sich dem allgemeinen Brauch fügen muss, um seine Aufführung der Bachschen Matthäus-Passion zu ermöglichen, so hat man natürlich seinem — und nur seinem! — Rufe zu folgen.

Die ungekürzte Wiedergabe von Johann Sebastian Bachs grösstem Werke ist von Siegfried Ochs mit seinem philharmonischen Chor vor einem Jahre zum ersten Male

gewagt und nun wiederholt worden. Damals wurden mancherlei Bedenken gegen dieses Vorgehen laut, — dieses Mal sind sie, soweit ich es übersehen kann, fast ganz verstummt. Wer den Dingen ganz geruhsam zuschaut, wird sagen müssen, dass sich prinzipielle Bedenken gegen das Vorgehen des eifrigen Bachapostels nicht mehr erheben lassen. Die Aufführung der Matthäus-Passion in ihrer Urgestalt nimmt mehr Zeit in Anspruch, als sie der Aufnahmefähigkeit des jetzt lebenden Geschlechtes entspricht; darüber ist kaum zu streiten, denn sonst würden nicht allerorten die üblichen Kürzungen vorgenommen. Eine ganz andere Frage ist diese: sind diese Kürzungen zweckentsprechend? und eine weitere Frage ist: kann nicht auch in unserer hastenden Zeit durch eine Verteilung des gewaltigen Stoffes das Gesamtwerk erhalten bleiben? Meiner Ansicht nach sind diese Fragen durch die Aufführungen des ungekürzten Werkes durch Ochs glatt erledigt. Ad I: Die üblichen Kürzungen sind nicht zweckentsprechend, denn selbst bei ihrer Anwendung stellt die Aufführung des Werkes an alle Ausführende und Zuhörende ganz aussergewöhnliche Anforderungen; item: die Schönheit des Werkes wird nicht rein dargetan; ad II: Der philharmonische Chor verteilt seine Aufgabe dergestalt, dass um die Mittags- und um die Abendzeit je mehrere Stunden zu ihrer Lösung benutzt werden; dann aber löst er sie ganz. Gas führt zu den weiteren Fragen, ob 1. die Wirkung des Desamteindrucks geschädigt wird? 2. die Teilnahmefähigkeit aller Beteiligten über die Gebühr in Anspruch genommen wird! Diese beiden Fragen sind meiner Ansicht nach jetzt ebenfalls nicht mehr schwer zu beantworten. Der Sprung, den die Hörer durch eine mehrstündige Pause vom ersten zum zweiten Teile des Passionsdramas machen müssen, wird schnellstens überwunden; trotz alles Zwischenlebens waren — wenigstens meiner Erfahrung nach — alle Zuhörer nach den ersten Takten des „zweiten Teil Bach" wieder in der Stimmung, das grosse Drama weiter zu erleben. Was dazwischen lag, war vergessen oder wurde zum mindesten dann so schnell überwunden, dass die übliche „Abendstimmung" sich sehr schnell wieder einstellte. Einer besseren Wahrnehmung bedarf es nicht, um diese Rücksichtnahme auf den Willen des Tondichters als pietätvoll und — berechtigt anzuerkennen. „Ich werde die Matthäus-Passion nie wieder mit Strichen aufführen" soll Siegfried Ochs geäussert haben. Man darf ihm glauben und darf hoffen, dass er sein Wort einlöst. Mit seinem herrlich geschulten Chor, mit dem stets bereitwillig folgenden philharmonischen Orchester und mit einem Messchaert als Solisten in der Christus-Partie kann er getrost seines Weges weiter schreiten.

Die „Singakademie" hat an Mozarts „Requiem" und auch an eine der feinsten und tiefst ergreifenden Werke ihres Leiters Georg Schumann erinnert, — das Tränenkrüglein, das einem engeren Kreise schon früher bekannt geworden ist und durch die Publikation im Verlage von Ries und Erler der Welt offen steht. Wie ich höre, hat das von tiefstem Empfinden beseelte, mit klugem Verstande durchsetzte Werk auch jetzt wieder die regste Anteilnahme gefunden; es sei deshalb von neuem allen Chorvereinigungen angelegentlich empfohlen.

In den Kreisen unserer Orchesterdirigenten ist ein wahrer Fiebereifer ausgebrochen, um die gleichen Werke gleicher Komponisten auf ihre eigenste Art dem P. T. Publikum zu interpretieren. Die Tragische Ouvertüre von Brahms z. B., die man Jahre lang arg vernachlässigt hatte, würde jetzt sowohl von Richard Strauss mit der „königlichen Kapelle" wie von Arthur Nikisch mit den „Philharmonikern" binnen wenigen Tagen zu Gehör gebracht; und ähnliche Beispiele liessen sich unschwer erbringen. Der „Konkurrenzkampf" tobt nun einmal auch im künstlerischen Leben unserer Allerbesten mit erdrückender Gewalt. Nikisch hatte den feinen Geschmack, das Programm seines Konzerts nach der einleitenden Tragischen Ouvertüre fast erzieherisch aufzubauen; er liess das Cellokonzert von Dvorák folgen, das Meister Pablo Casals im Solopart vertrat, gab dann die romantische Suite von M. Reger und — nach einem Bach-Suiten-Cellosolo — noch Schumanns Genoveva-Ouvertüre; das lässt sich hören. Strauss reihte mehrere Ouvertüren aneinander, um schliesslich an die Werke seiner eigenen Feder zu erinnern; „der Jüngling sieht den Grund nicht ein". . . .

„Soll Bach auf dem Cembalo gespielt werden?"

Zu diesem Aufsatze, den Prof. Richard Buchmayer in Heft 45 unserer „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlicht hat, sendet uns der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft eine Entgegnung, aus der wir alles Sachliche abdrucken:

„Professor Buchmayer erhebt in diesem Aufsatz Beschwerde gegen einen in den Eräuterungen zum Programm des letzten Eisenacher Bachfestes enthaltenen Satz, der die Cembalofrage bei Bach berührt und knüpft daran den Vorwurf, dass die Gesellschaft unter dem gegenwärtigen Vorsitzenden eine einseitige, doktrinäre Richtung eingeschlagen und dass sie ihr Hauptziel, die Werke Bachs nach Möglichkeit zu verbreiten und ihre vornehmste Pflicht, die Arbeit der Alten Bachgesellschaft zu vollenden, vergessen habe.

Den angefochtenen Satz hat Professor Buchmayer für eine prinzipielle Kriegserklärung gegen den Flügel bei Bach gehalten. Der Zusammenhang ergibt, dass er das nicht sein sollte, noch weniger entspricht diese Aufassung der neutralen und objektiven Stellung, welche die N. B. G. zu der Kontroverse „Cembalo oder Flügel" von jeher eingenommen und noch auf dem Eisenacher Bachfeste von 1911 zum klarsten und schärfsten Ausdruck gebracht hat. Indes geben wir zu, dass der Satz in seiner Kürze missverstanden werden konnte.

Die weiteren von Buchmayer erhobenen Beschuldigungen sind dagegen vollständig grundlos. Die Gesellschaft hat in neuerer Zeit weder ihre Richtung geändert, noch ihr Hauptziel aus dem Auge gelassen. Sie hat vielmehr, wie die Bachfeste der letzten Jahre beweisen, um das Verständnis für Bachsche Kunst zu vertiefen, ihr Arbeitspensum wesentlich erweitert und sie ist unablässig bemüht geblieben, die von der Alten Bachgesellschaft offen gelassenen Aufgabe allmählich zu Ende zu führen.

Der einzige Beweis, mit dem Professor Buchmayer seine schwere Anklage zu stützen sucht, ist die Behauptung, dass die praktischen Musiker, durch die angebliche Missleitung des jetzigen Vorsitzenden verstimmt, sich von der Neuen Bachgesellschaft zurückzögen. Auch diese Behauptung ist falsch. Die Jahresberichte ergeben im Gegenteil, dass die Mitgliederzahl in den letzten Jahren und zwar auch durch den Zutritt von Fachmusikern beträchtlich gewachsen ist."

Hierzu schreibt uns Prof. Richard Buchmayer:

„Gegenüber dem vom Vorstand der Neuen Bachgesellschaft unternommenen Versuche, meine gegen den Leiter der Gesellschaft erhobenen Vorwürfe zu widerlegen, erlaube ich mir in Kürze folgendes zu bemerken:

Der Vorstand hätte meiner Meinung nach richtiger gehandelt, wenn er offen zugegeben hätte, dass die Veröffentlichung der von mir angegriffenen, in der Einführung zum Programm des Eisenacher Bachfestes befindlichen Sätze des Eisenacher Bachfestes befindlichen Sätze Kretzschmars ein grosser Fehler war, anstatt zu behaupten, dass ich die Sätze missverstanden habe. Jeder unbefangene Leser der Einführung muss mir bestätigen, dass der Sinn der Sätze ganz unzweideutig und nicht misszuverstehen ist: sie richten sich mit grosser Schärfe gegen den Gebrauch des modernen Flügels bei der Wiedergabe Bachscher und Händelscher Klavierwerke. An diese Tatsache ändert auch der Zusammenhang, in dem die Sätze stehen, nicht das Geringste. Vom ersten Vorstand der Gesellschaft herrührend und an einen hervorragenden Platz gesetzt, mussten diese Äusserungen den Eindruck hinterlassen, als sollte die darin kundgegebene Anschauung von nun an innerhalb der Bachgesellschaft alleinige Geltung erlangen. Als notwendige Folge musste die Wirkung eintreten, die ich in meinem Artikel beschrieben habe. Wenn Geheimrat Kretzschmar (wie er jetzt hervorzuheben sich bemüht) in früheren Jahren anders geurteilt hat, so wird durch diesen Umstand der Sinn der in Frage kommenden Sätze keineswegs beeinflusst. Jedenfalls konstatiere ich mit Genugtuung, dass Professor Kretzschmar nunmehr geneigt ist, zu seiner früheren Unparteilichkeit wieder zurückzukehren. — Mein Vorwurf, dass die Neue Bachgesellschaft bisher nichts getan habe, um die unvollendeten Arbeiten der Alten Bachgesellschaft weiter-

zuführen und die Fehler in der grossen Ausgabe der Bachschen Werke richtigzustellen. Bleibt so lange zu Recht bestehen, als man sich damit begnügt, in den für die Bachfeste ausgegebenen Prospekten zu erklären: „die Aufgaben der Alten Bachgesellschaft sind erfüllt". Nicht durch leere Versicherungen wird mein Vorwurf beseitigt, sondern einzig und allein durch die zukünftige Herausgabe der geforderten Ergänzungsbände."

Rundschau

Oper

Dresden Das wichtigste Ereignis der letzten Wochen war die Neueinstudierung und Neuinszenierung von Wagners „Tannhäuser", der am 19. Okt. 1845 in Dresden unter Wagners eigener Leitung die Uraufführung erlebt hatte. Damals war die Besetzung der Hauptpartien folgende: Tichatschek (Titelrolle), Johanna Wagner (Elisabeth), Wilhelmine Schroeder-Devrient (Venus), Anton Mitterwürzer (Wolfram), Wilhelm Dettmer (Landgraf); jetzt haben diese Rollen inne: Vogelstrom, Eva v. d. Osten, Helene Forti, Walter Soomer, Georg Zottmayr. Es war das hohe Verdienst der 500. Aufführung und zugleich funkelnagelneuen Einstudierung, dass sie die dramatische Idee, die im innigen Zusammenhang zwischen Szene und Musik allein lebendige Glut aushauchen kann, zu allererst kräftigst betonte und den reichen musikalischen und dekorativen Beischmuck dann in zweiter Linie zu bester Geltung brachte. Man erlebte dieses Drama, wie man es wohl noch nie erlebt hatte, die szenische Ausstattung brachte drei völlig neue Bühnenbilder von besonderem Reize. Es willl viel heissen, eine phantasievolle Venusberg-Grotte zu schaffen, die praktisch und künstlerisch befriedigt. Man weiss, wie schwer die erste Szene bei der Uraufführung 1845 an gleicher Stätte geriet. Was die Herren Altenkirch, Fanto und Hasait jetzt bieten, hat darin seinen Hauptwert, dass es die Gruppe Venus-Tannhäuser in ein helleres rosiges Licht rückt, alle übrigen merkwürdigen Lebewesen dieser Bezirke (als da sind Nymphen, Najaden, Sirenen, Faune, die so gern lächerlich wirken, wo sie es nicht sollen) und die „unabsehbaren" Hintergründe aber in einen violett-bläulichen Nebel taucht, damit alle Vorgänge in einen dämmerhaften Schleier verhüllend, der dennoch den sinnlichen Eindruck, wie ihn der Meister wollte, recht gut erzeugen kann. Blitzartig verwandelt sich das Bild, und die schönste, duftigste Mailandschaft mit der den waldigen Hügel krönenden Wartburg liegt wie greifbar plastisch vor uns. Die Perspektiven sind imponierend richtig, und man denkt nicht mehr, wie bei der früheren Dekoration, an Seil und Eispickel, wenn man dieses gerade hoch genug getürmten Burghügels ansichtig wird. Üppig und blühend ist Baumwerk, Gestrüpp und Gras da herum. Der Weg von der Burg macht gerade dort, wo der Hirt sitzt und das Muttergottesbild steht, eine platzartige Biegung und kehrt sich dann, jedoch tiefer ins Tal führend, der Burg wieder zu. Die Pilger sehen wir auf solche Weise von oben herabsteigen und nach und nach dem Tale zu verschwinden, eine neue Errungenschaft, die auch akustisch vorzüglich benutzt wird. Ebenso herrlich wirkt dieses Landschaftsbild im dritten Akte, wo die gelben, braunen und roten Farben des Herbstes leuchtend auf ihm liegen. Eine schöne, Erinnerungen an Wartburgbesuche weckende, Dekoration bringt der dritte Akt mit seiner Sängerhalle, die bis aufs i-Tüpfelchen der historischen nachgestaltet ist. Durch die drei säulenreichen Fenster blickt man hinaus in das frische Grün des Thüringer Waldes. Diese wundervolle altromantische Halle mit ihren vielen Stufen bringt auch für den Aufzug der Sängerfestgäste viel Gelegenheit zu wechselvollen Gruppierungen. Man war im übrigen auf die Urfassung zurückgegangen; am Schluss des Werkes kommt da weder Venus sichtbar auf die Bühne, noch wird die Bahre mit Elisabeths Leiche vor dem sterbenden Helden niedergesetzt; man hört Venus' Stimme und die Chöre aus dem Hintergrunde erklingen und Tannhäuser stirbt, alle diese Vorgänge aus seinen inneren Seelenkräften erklärend, ergreifend in Wolframs Arie, ohne von der schwerbeweglichen Chormasse umgeben zu sein. Wagner war später nicht mehr für diesen künstlerisch höher stehenden Schluss, weil ihn das Publikum nicht recht begriffen hatte. Heutzutage brauchen wir die später vorgenommene Verdeutlichung dieses Erlösungsprozesses nicht unbedingt, da wir allmählich wissen, worum es sich im „Tannhäuser" handelt.

Ein paar Gastspiele sind zu erwähnen: mehrere Carl Perrons, den man nicht weiter engagiert hat, aber nun a. G. Triumphe feiern lässt bei seinen zahlreichen Verehrerinnen und Freunden — denn er macht Kasse; und zwei Probespiele in der „Aïda", die ohne Aufregung verliefen, da weder Valeska Nigrini vom Leipziger Stadttheater noch Ida Bassler für erste Fächer bei uns in Frage kommen können. Dass die Leipziger Mezzosopranistin im übrigen eine achtbare Sängerin ist, steht ausser Zweifel. Unser Soot machte neulich einen nicht üblen Versuch als Rudolf in der „Bohème".

Dr. Georg Kaiser

Halle a. S. In unserer Oper sind, seitdem Kapellmeister Wetzler das Heft in die Hand genommen hat, ganz ausgezeichnete Vorstellungen geboten worden. Der Einfluss des „neuen Herrn" macht sich namentlich im Orchester und im Chor bemerkbar. Innerhalb eines Verdi-Zyklus brachte Wetzler z. B. einen „Troubadour" heraus, den man im Hinblick auf die musikalische Aufführung des Werkes von Grund auf direkt als künstlerische Tat bezeichnen kann. Die Regie Theo Ravens hatte auch mit dem Althergebrachten, was in diesem speziellen Falle soviel heissen will wie Schlamperei, gründlich aufgeräumt und hielt vor allem auch auf eine wohlabgewogene dramatische Darstellung. Von den Solisten sind obenan zu nennen Alice von Böer (Leonore) und Alfred Färbach (Maurico), welche beide italienische Kantilenen wirklich singen können. Als weitere Verdioper ging der „Rigoletto" in Szene, dessen Wiedergabe ebenfalls einen abgerundeten, feinen Eindruck hinterliess. An bedeutenden Wagner-Vorstellungen hat Kapellmeister Wetzler bis jetzt geboten: Tristan und Isolde, Fliegender Holländer, Tannhäuser, Siegfried. Von den Darstellern dieser Werke sind hervorzuheben: V. E. van Horst (ein ausgezeichneter Holländer und Wolfram), Rudolf Salenius (der immer grössere Fortschritte macht, wie in Sonderheit sein Tannhäuser bewies), Kammersänger F. Schwarz (ein Daland, Kurwenal, Landgraf und Wanderer von auserlesener gesanglicher Feinheit und vollendeter musikalischer Sicherheit), Margarete Berger-Drevs (eine feinempfindende Elisabeth). Mit der neuen Altistin Frieda Gollmer hat die Direktion anscheinend kein besonderes Glück gehabt. Dafür entwickeln sich zwei junge Stimmen (Hedwig Nolte und Margarete Woyczer) zusehends. Irmgard Kühn, unsere ausgezeichnete Opernsoubrette, verlieren wir demnächst an Stuttgart. Unter Wetzler sind die übrigen neuen Dirigenten noch nicht viel hervorgetreten. Kapellmeister König zeigte sich als routinierte Kraft, die indes etwas zur Nüchternheit neigt. Kapellmeister Karl Alwin dirigierte bei seinem Debut mit Geschick und musikalischem Sinn Lortzings „Zar und Zimmermann". Als erste Neuheit soll nächstens Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen" herauskommen.

Paul Klanert

Karlsruhe Den Weg zur badischen Hofbühne fanden die Werke von Richard Strauss vor noch nicht allzulanger Zeit. Mit dem „Rosenkavalier" vor zwei Jahren wurde der erste Schritt getan, den berühmten Komponisten auf andrängendes Verlangen des Publikums auch in der Residenz populär zu machen, nachdem die Nachbarbühne, das Hof- und Nationaltheater in Mannheim schon eifrig seine Schöpfungen gepflegt, u. a. auch die „Salome" herausgebracht hatte, die nach wie vor den Türen unseres Hoftheaters fern bleiben musste. Jetzt macht man in Mannheim den Versuch, auch für die „Feuersnot" Freunde zu gewinnen. Karlsruhe trat inzwischen aus seiner jahrelang geübten Reserve hervor, letzten Herbst folgte bald nach der Stuttgarter Premiere die glänzende Erstaufführung der „Ariadne". Diesmal wagte man mit einem für Straußsche Musik recht tüchtig geschulten und empfänglichen Ensemble eine Arbeit, die weit über den gewohnten Rahmen einer Provinzbühne hinausging. Für die „Elektra" wollte Karlsruhe eine Lanze brechen. Der grosse Erfolg, den gerade dieses schwierige

Werk hier erringen konnte dank einer vorzüglichen Wiedergabe, erneuert dem Hoftheater wieder einigermassen den alten Glanz und Ruf, den sich die aufwärtsstrebende nach grossen künstlerischen Gesichtspunkten geleitete Oper einst unter Felix Mottl in der gesamten musikalischen Welt erobert hatte. Man darf es freudig zugeben, die längst vergangene Glanzzeit schien in diesen Tagen wieder höchst lebendig und gegenwärtig. Und der Intendant hatte nicht ganz unrecht, wenn er bei einer Ansprache in intimen Kreis daran erinnerte, dass Wagner und Berlioz zum Teil von Karlsruhe aus ihre Werke über die deutschen Bühnen den Weg nehmen sahen, dass er für sich das Recht beanspruchte, nun auch den Werken von R. Strauss die Bahn geebnet zu haben. Nun, Strauss bedarf heute, um bekannt zu werden, nicht allein der Hoftheaterstützen, er ist der moderne Musiker, der schon durch die eigene Persönlichkeit sich überall durchsetzen wird. Diese Entwicklung hintanzuhalten hängt von keinem Intendanten der Welt ab, aber freuen wir uns deshalb doppelt, dass die Hoftheaterverwaltung die Gelegenheit der Erstaufführung der Elektra aufgriff, um eine ganze Strauss-Woche zu inszenieren, und keine Arbeit und Mühe scheute, dies so gut wie nur möglich zu vollenden. Ist Strauss einmal ein bischen stiefmütterlich hier behandelt worden, schlimmere Beispiele erlebte er doch wohl noch an anderen Hoftheaterkanzleien, so ist das jetzt reichlich vergolten, zumal seitdem Fritz Cortolezis an den ersten Kapellmeisterposten gerufen worden ist, der für eine gediegene Strausspflege die beste Gewähr bietet. Den „Rosenkavalier" und die „Ariadne" übernahm er noch von Leopold Reichwein. Doch hatte er schon da genügend Arbeit, die beiden Werke des Repertoires gründlich aufzufrischen und für die Festvorstellungen herzurichten, an die Richard Strauss selbst die letzte Hand anlegte und durch einige neue szenischen Anweisungen in der Oper Ariadne überraschte. Die Festwoche begann mit einem einführenden Vortrag von L. Schmidt-Berlin, in dem auch musikalische Erläuterungen zu den im Programm vorgesehenen Werken gegeben wurden. Am Abend des 9. Nov. ging sehr stimmungsvoll der „Rosenkavalier" in ungekürzter Form über die Bühne. Das Orchester spielte unter der ruhigen, klar disponierenden und wunderbare Klangeffekte herausstellenden Leitung des Komponisten prächtig. Beatrice Lauer-Kottlar sang die Marschallin ergreifend schön und in edler Haltung. Der Oktavian Marg. Bruntschs schien im Spiel befangen, stimmlich auch nicht auf alter Höhe. Franz Roha stattete seinen Lerchenau mit viel Humor aus, doch fehlte dem Organ Frische und Tragfähigkeit. — Der „Ariadne auf Naxos"-Abend brachte die Molièrekomödie noch mehr zu einer langweiligen Farce zusammengeschrumpft. Ich glaube, es wäre wirklich vorteilhafter, sie ganz wegzulassen, oder Strauss sollte, um die reizenden Orchestersätzchen zu retten, sie als leichtes einaktiges Libretto durchkomponieren. Für den blassen Eindruck des Lustspiels entschädigte die entzückende Kammermusik der Oper, in der Strauss sich erfolgreich Mühe gab, die Stilvermischung glaubhaft herauszuarbeiten, jedenfalls dem Verständnis für seinen musikalischen Scherz trotz aller zurückbleibenden Bitternis aufs beste entgegenkam. Beatrice Lauer-Kottlar machte auch hier eine glaubhafte durch die Tonfülle überzeugende Figur aus der doch schemenartig verwandlungsfähigen Ariadne. Hans Siewert mühte sich redlich, als Bacchus göttlich zu erscheinen und zu singen. Doch wo blieb der strahlende Glanz des Gottes? Eine eminent technische Leistung lieferte in der Zerbinetta-Arie Mary Rudi, die auch zusammen mit dem lustigen Quartett recht tolle Kunststückchen vollführte. — Der Höhepunkt aller Veranstaltungen war die „Elektra"-Aufführung mit Frau Zdenka Mottl-Fassbender (München), eine einheitliche gewaltige Offenbarung einer zwar nicht immer schönen, aber alles unter den Bann ihrer wuchtigen Erhabenheit zwingenden Kunst! Wie wohl noch selten packte das Straußsche Orchester so unmittelbar. Das ganze Theater war von den musikalischen und dramatischen Vorgängen ergriffen und dankte dem Autor und seinen Darstellern, von denen die Damen Marie Lorentz-Höllischer (Chrysothemis) und Mosel Tomschik (Klytämnestra) neben dem Orest des Kammersängers Max Büttner mit besonderer Anerkennung zu nennen sind, minutenlang.

Am Abend zuvor gab das Grossh. Hoforchester ein Strausskonzert in der akustisch schlechten Festhalle, die nun bald durch ein neues Konzerthaus ersetzt werden soll. Strauss dirigierte zum erstenmal sein festliches Präludium, das durch eine recht lebhafte Temponahme an Form und Festesrausch gewann, ohne dadurch auch bedeutendere musikalische Qualitäten zu bekommen. Novität war für Karlsruhe Salomes Tanz, der sofort wiederholt werden musste; am Schluss des Programmes stand der Don Juan, ein Lieblingswerk des Publikums — und seines Komponisten, der die Partitur genialisch vor den erstaunten Zuhörern ausbreitete und — deutete. Neue Orchesterlieder sangen Frau Lorentz-Höllischer und Herr Max Büttner: die „Verführung" und den „Gesang der Apollopriesterin", den „Hymnus" (Schillers) und „Pilgers Morgenlied". Eine Beurteilung dieser Stücke liess die ungünstige Raumverteilung des Saales gerade für das fein abwägende Mass der Singstimme zum Orchesterklang nicht annähernd zu.

Hans Schorn (Baden-Baden)

Konzerte

Baden-Baden Der Monat Oktober brachte dem Fremdenpublikum und den Einheimischen an grösseren Konzerten nicht allzuviel. Erwähnenswert ist der erste Sinfonieabend des städtischen Orchesters, an dem man zur Erinnerung an Grétrys hundertsten Geburtstag drei reizende Stücke aus dem heroischen Ballet „Céphale und Procris" spielte. Nicht ganz glücklich wurde nachfolgend die achte Sinfonie Beethovens interpretiert, besser gelang Herrn Kapellmeister Paul Hein die Ouvertüre „In der Natur" von Anton Dvorák. Ansprechend vorgetragen wurde der musikalische Scherz von Camille Saint-Saëns, die Tarantella für Flöte und Klarinette. Im Mittelpunkt des Konzertinteresses stand die starkbesuchte Aufführung des Badener Chorvereins, der sich an den „Odysseus" Max Bruchs mit gutem Erfolg herangemacht hatte. Unter der sicheren Leitung August Scharrers, der seit Jahren den ansehnlichen gemischten Chor zu schönen Leistungen führt, kamen die dramatisch belebten Szenen zu dem im ganzen leichtverständlichen Aufbau und dem chorisch wie instrumental gleich packenden Kolorit, das immer noch Bruchs ungeheure Popularität ausmacht. Solistisch bewährten sich neben Mitgliedern des Vereins Frau Franzisca Bergh (Godesberg) mit ihrer wunderbar ausgiebigen Altstimme (als Penelope) und der Darmstädter Kammersänger Maximilian Troitzsch, ein markanter, auch in seinen Stimmmitteln sehr tüchtiger Odysseus.

In der Reihe der dargebotenen Künstlerabende darf der Name des Lautensängers Robert Kothe nicht vergessen werden, da er fast als einziger unter den vielen, die aus Modelaune das Lautenspiel kultivieren, daraus eine achtenswerte künstlerische Leistung und gediegenen Vortrag formt. Franz Xaver Mühlbauer (aus Berlin) erbrachte in einem Klavierabend den Beweis, dass er ein starkes musikalisches Gedächtnis und eine trefflich durchgebildete Technik sein eigen nennt. Man konnte sowohl seinem Vorspiel klassischer wie moderner Sachen mit stetigem Genuss zuhören. In den neuen Sälen des Kurhauses hielt noch Hofkapellmeister August Richard (Heilbronn) ein einstündiges, die Hauptdaten umfassendes Referat über „Das alte deutsche Singspiel", dem sich musikalische Darbietungen aus Werken von Keiser, Kauer, Mozart anschlossen. Den gesanglichen Teil der mitunter unbekannten, sehr wertvollen und amüsanten Lieder und Arien hatten die Sopranistin Schuhmacher und der Bariton Wessbecher (beide Konzertsänger in Karlsruhe) übernommen.

Die praktische Probe auf das in diesem Vortrag ausgestellte Exempel, dass die Moderne wieder der komischen Oper mehr zugetan sei und sich auch an älteren Singspielen zu ergötzen wisse, zeigte die Neueinstudierung der „Entführung aus dem Serail", die vom Karlsruher Hoftheater hierher gebracht wurde.

Ein ausverkauftes Haus freute sich an dem tölpelhaften, stimmlich und körperlich gleich voluminösen Osmin W. v. Schwinds, am reizenden Blondchen der Therese Müller-Reichel, weniger an der Constanze Mary Rudis, die wohl ausgezeichnete Koloraturschulung, aber keine Wärme des Tones mehr besitzt. Hans Siewert lieh anfangs seinem Belmonte eine in der Höhe leer klingende Stimme, sang sich aber frei und entfaltete gesangstechnische Vorzüge, die heuer in Karlsruhe selten zu finden sind, nachdem die Stelle des ersten Heldentenors vakant geworden ist und es anscheinend

schwer hält, sie zu besetzen. Das Orchester unter Alfred Lorenz spielte nicht sehr ausgeglichen auf Mozartsche Feinheiten hin und begleitete — in unserm kleinen Haus — oft zu laut und aufdringlich. Hans Schorn

Berlin Einen wahrhaft sonntäglichen Genuss gewährte der Sonaten-Abend von Albert Spalding (Violine) und Coenrad V. Bos (Klavier). Warum die Herren ihr Programm klassisch nannten, ist mir allerdings nicht aufgegangen, stand doch die Bdur-Sonate Nr. 10 von Mozart zwischen der Dmoll op. 121 von Schumann und der Schubertschen Fantasie op. 159. Also recht romantisch! Die selten gehörte Schumannsche Sonate ist das letzte Kammermusikopus des grossen Tonpoeten: in den letzten Jahren seines Schaffens entstanden, ruhen auf ihm schon die Schatten baldigen zur Rüstegehens, aber der Glaube an alles Hohe und Heilige in der Kunst scheint sich in ihm nochmals zu verdichten und diesem musikalischen Gehalt kam der dunkel timbrierte Geigenton und der Ernst der Aufasssung Spaldings ausserordentlich glücklich entgegen, während V. Bos den feinsten Nüancen am Klavier nachging. Sorglos heiter konnte man sich unter so ausgezeichneter Führung der Mozartschen Muse hingeben.

Als vielversprechendes Talent führte sich die jugendliche Pianistin Mena Nechansky (Töpfer) mit einem Klavierabend ein. Ihre impulsive, echt umsikalische Art der Auffassung und ihre schon heute weit entwickelte Technik dürften sie bei zunehmender Reife zu bedeutenden künstlerischen Aufgaben befähigen.

Weniger glücklich verlief der Klavierabend von Max. Heineken: ihr sind die Grenzen enger gesteckt. Für die Lisztsche Rhapsodie Nr. 12 z. B. fehlte ihr so ziemlich alles. Nur in technisch bescheidnerem Rahmen kann ihr feiner Musiksinn sich erfolgreich betätigen.

Elsa Oppler singt mit einem derartig starken Atemverbrauch, dass die Stimme verschleiert und heiser klingt, oder gar nicht anspricht. Darüber versucht sie durch einen manirierten Vortrag hinweg zu täuschen. Anspruch auf künstlerische Bewertung erhebt hingegen der am Konzert mit beteiligte Ludwig Schmidthauer. Orgelspielen im Konzertsaal ist immer eine gewagte Sache. Das Instrument will ausserhalb der Kirche nicht recht heimisch werden. Trotzdem wusste der Konzertgeber die Orgel des Blüthner-Saales glaubhaft und eindrucksvoll reden zu lassen, er dokumendierte sich als ein Orgelspieler von Talent.

Der junge Violinist M. Fibère spielte am 24. Nov. mit dem Blüthner-Orchester unter Leitung von Edmund von Strauss. Er ist talentvoll, doch seines Könnens noch nicht absolut sicher; in Bruchs Schottischer Fantasie kam es zu einer Entgleisung; immerhin ermuntern musikalische Details zum Weiterstreben.

Moderne Lieder sang Elsa Dankewitz an ihrem Abend in der Singakademie, von James Simon begleitet. In künstlerischer Beziehung darf man ihrem Vortrag Vertiefung nachrühmen; stimmlich muss sie ihrer Höhe grosse Aufmerksamkeit zuwenden: sie sprach nicht so leicht und mühelos an, wie man das bei einer noch unverbrauchten Stimme erwarten darf.

Einen freundlichen Erfolg hatte Margret Bletzer, ihre frische impulsive Art, vorzutragen, nimmt für sie ein, ihre Stimme würde bei feinerer Kultur indes vielmehr hergeben. Die mitwirkende Pianistin Marie Bergwein trat solistisch vorteilhaft hervor, sie spielte Chopin rein musikalisch, doch fehlte der Hmoll-Sonate die Grosszügigkeit. K. Schurzmann

Bremen Die diesjährige Saison wurde schon frühzeitig, am 25. Sept., eröffnet durch ein Konzert, welches der Bremer Lehrergesangverein unter Leitung seines Dirigenten Hrn. Prof. Wendel im Grossen Künstlervereinssaale gab in der Absicht, seinen Bremer Freunden das Programm vorzuführen, welches er für seine Konzertreise nach Süddeutschland und der Schweiz vorbereitet hatte. Neu war nur das Preislied von F. Hegar „1813", das der Verein in seiner ursprünglichen, grosse Schwierigkeiten bietenden Fassung brachte, wodurch er sich das Verdienst einer Uraufführung erwarb. Die tadellose Ausführung liess die Vorzüge der gewaltigen Komposition aufs beste in die Erscheinung treten. Im übrigen enthielt das Programm eine sorgfältige Auswahl von besonders wirkungsvollen Gesängen, so die Ode „Das ist das Meer" von Nicodé, „Die Nacht" von Schubert, „Die Minnesänger" von Schumann, „Vale carissima" und „Lebenslied" von Hegar, „Feldeinsamkeit" von E. Wendel, dem jetzigen, „Wohlauf, ihr Weidgesell'n" von M. Hobbing, dem früheren Dirigenten des Vereins, sowie einige Volkslieder. Als Solist wirkte Hr. Konzertmeister Adolf Metz mit. Er spielte Wagner-Wilhelmy: Albumblatt, Francoeur-Kreisler: Sicilienne et Rigaudon und Saint-Saëns: Rondo capriccioso mit vollendeter Technik, vornehmer Auffassung und edler Tongebung. Die Darbietungen fanden bei dem zahlreich anwesenden Publikum ungeteilten Beifall. Inzwischen hat sich der Verein mit denselben Darbietungen in Strassburg i. E. und in Zürich grosse Erfolge errungen.

Das 1. Philharmonische Konzert fiel in die Woche, in welcher sich ganz Deutschland zur Hundertjahrfeier der Befreiung von der Fremdherrschaft rüstete. Um der allgemeinen Stimmung Rechnung zu tragen, brachte der erste Teil des Programms das „Halleluja" aus Händels Messias in ausgezeichneter Ausführung und darnach R. Wagners gewaltigen Kaisermarsch, der durch den Reichtum der Gedanken, die Farbenpracht seiner Tonsprache, in der schwungvollen Wiedergabe unter Prof. Wendels Leitung hinreissend wirkte. Der Schlusschor wurde, während sich das Publikum erhoben hatte, vom Philharmonischen Chor in einer von Prof. Wendel hergestellten achtstimmigen Bearbeitung gesungen. Die Schwierigkeit, die Wagnersche Absicht, wonach dieser Chor von der ganzen Menschenmenge unisono gesungen werden soll, im Konzertsaale praktisch durchzuführen, war so in geschickter Weise behoben worden.

Wenn nach den im ersten Teile erregten Empfindungen Prof. Ysaye im zweiten doch sehr bald alles in den Bann seiner Kunst zu ziehen wusste, deren hervorragendste Merkmale ja die wundervolle Weichheit seines Spieles sind, so ist das der beste Beweis für seine vollendete Meisterschaft. In Bruchs 2. Violinkonzert (Dmoll) hatte er sich einen würdigen Gegenstand gewählt. Die Beifallsstürme, die er entfesselte, konnten erst durch die Zugabe von Saint-Saëns' „Habanera" beschwichtigt werden. Beethovens 5. Sinfonie (Cmoll), die zum Schluss in vortrefflicher Ausführung geboten wurde, führte wieder zu den Stimmungen des ersten Teiles zurück. Ist sie doch in ganz besonderer Weise ein Kampf- und Siegesgesang, so dass die Beziehung auf die zu feiernden Ereignisse nicht schwer fiel.

Das 1. Sinfoniekonzert im Goethebund wurde von dem Philharmonischen Orchester ausgeführt. Das Programm enthielt in lehrreicher Zusammenstellung nur „Faust"-Werke: Wagners Faust-Ouvertüre, aus Berlioz' „Fausts Verdammung" den Sylphentanz und den Rakoczymarsch und die „Faust-Sinfonie" von Liszt. Prof. Dr. Loose

Chemnitz Die Konzerthochflut hat diesmal verhältnismässig spät eingesetzt, sie ist aber jetzt in vollem Gange und es wird mehr geboten, als gut ist. Der Besuch leidet, ausverkaufte Säle sind sehr selten, die Unternehmungen drücken sich, zumal in unserer Arbeiterstadt das konzertbesuchende und musikliebende Publikum einen sehr kleinen Prozentsatz ausmacht. Varietés, Kabarets und Kinos tun das ihre, die Verhältnisse noch ungünstiger zu gestalten. Ein ziemlich weit vorgeschobener Vorposten der Konzerte am 18. Sept. verlief nicht gerade glücklich. In diesem Konzert trat Frau Plaschke v. d. Osten auf und sang drei Lieder von d'Albert unübertrefflich schön. Ihr Auftreten in einer sinfonischen Dichtung in fünf Teilen (vier davon mit Gesang!) hat zu einer Legende Anlass gegeben, die von Chemnitz aus in sehr vielen deutschen Blättern verbreitet worden ist und die ich zu Ehren von Frau v. d. Osten richtig stellen möchte. Nach dieser Legende soll Frau Osten vor dem fünften Teil der Komposition den Saal ostentativ verlassen haben, weil ihr die Sache nicht mehr gepasst habe. Das ist unrichtig. Sie hat dem Komponisten-Dirigenten schon vor dem Konzert mitgeteilt, dass sie diesen letzten Teil nicht singen möchte und dieser hat seine Zustimmung gegeben, dem erstaunten Auditorium aber trotzdem die Begleitung allein vorgespielt. Im übrigen sei über das Konzert ein sehr dichter Mantel der christlichen Liebe gebreitet. Am 11. Okt. begann die eigentliche Hochsaison mit dem ersten Sinfoniekonzert der städtischen Kapelle mit der Fdur-Sinfonie von Brahms, der zweiten Leonorenouvertüre und der Fantasie über schottische Volksmelodien für Violine, Harfe und Orchester von Bruch. Die letztere wurde vom zweiten Konzertmeister

Thomann mit sehr schönem edlen Ton und brillanter Technik gespielt. Sie ist nicht gerade eine Komposition von grosser Tiefe, auch nicht so effektvoll und tonschön wie Bruchsche Kompositionen sonst. Brahms liegt Kapellmeister Malata nicht besonders. Brahms braucht poetisch fein abgestimmte Naturen als Interpreten, die aber trotzdem Feuer besitzen müssen, wenn sie die etwas herbe, einsame und doch so wundervoll tiefe Schönheit seines etwas verschlossenen Wesens ganz erschöpfen sollen. Brahms kommt ausserdem nicht zum Publikum, das Publikum muss zu Brahms kommen. So fehlte es der Sinfonie einesteils etwas an Grösse, andernteils an Poesie. Die Leonorenouvertüre wurde glänzend und virtuos gespielt. Um bei den Konzerten der städtischen Kapelle zu bleiben, so sei das zweite Sinfoniekonzert am 25. Okt. erwähnt, das ich leider zu besuchen verhindert war. In diesem Konzert trat Konzertmeister Schaller (Bratsche) auf, der sich nach hiesigen Berichten sehr vorteilhaft eingeführt hat. Weiterhin fand am 21. Okt. das erste Abonnementskonzert der städtischen Kapelle statt mit der siebenten Sinfonie von Beethoven, einer Suite „ein Märchen" von Suk und Julia Culp, die Lieder von Schubert und Löwe mit bekannter Meisterschaft sang. Die Sinfonie ist ebenfalls nicht Malatas eigenstes Gebiet. Schwungvoll war das Finale, am wenigsten gelang der Mittelsatz und der erste Satz. Die Sinfonie litt unter der Kürzung fast aller Wiederholungen. Man kann das bei Schubert allenfalls machen, bei Beethoven soll man sie stehen lassen. Besonders im Scherzo leidet die Entwicklung, wenn man sie streicht. Die Sucksche Suite lag Malata ausgezeichnet, wie überhaupt alle slavische Musik. Sie ist aber kaum tief zu nennen. Effektvoll und mit glänzender Mache, namentlich in der Polka wirkt sie nur äusserlich. Endlich fand am 8. Nov. das erste der fünf Klassikerkonzerte statt, ein Gluckabend. Eingeleitet wurde er durch die Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis (mit Wagners Schluss), es folgte eine Suite von Mottl über Glucksche Themen und den Schluss bildeten ausgewählte Szenen aus dem Orpheus. Die Ouvertüre wurde mit grosser Auffassung und feiner Ziselierung der Einzelheiten herausgebracht. Die Suite hätte ich gern durch Originalkompositionen Glucks ersetzt gesehen. Warum muss man denn alte Meister immer modern zustutzen. Es scheint eine Spezialität Mottls zu sein, Kompositionen Älterer durch modernwagnerische Zutaten ihres Stils zu entkleiden. Der Barbier von Bagdad ist ein trauriges Beispiel dafür, über das ich in dieser Zeitschrift noch ausführlicher zu berichten hoffe. Die Orpheusszenen waren sehr geschickt ausgewählt. Sie gaben die Handlung ungefähr wieder und brachten die schönsten Stücke der Oper. Den Chor stellte der hiesige Musikverein, die Solisten waren Jos. Shot-Berlin (Orpheus), Elsa Kramm-Dresden (Eurydike) und Marie Padell-Chemnitz (Amor). Frl. Shot fehlt für den Orpheus der pastose Alt. Die Stimme ist zu hell und zu klein und auch ihre sehr gute Schule hilft über diesen Mangel nicht hinweg. Der ungeheure Schmerz, der freudige Aufschrei beim Erwachen der Eurydike, kurz die dramatische Vertiefung kam infolgedessen nicht zur vollen Entfaltung. Die Eurydike wurde durch Elsa Kramm überragend und ausserordentlich wirkungsvoll wiedergegeben. Marie Padell sang zwar mit etwas kleiner Stimme, aber sehr lieblich und anmutig den Amor. Die Chöre haben wir hier vom Musikverein schon stimmungsvoller und präziser gehört.

Von sonstigen Veranstaltungen sei zunächst das erste Kammerkonzert von W. Bachmann-Dresden und A. Rebner-Frankfurt erwähnt. Ausser einer Novität von Andreä wurden zwei op. 1 gespielt, das eine von M. Reger, das andere von Rich. Strauss. Die Andreäsche Violinsonate Ddur op. 4 ist ein sehr gediegenes melodisches und fein gearbeitetes Werk, das sich hoffentlich den Konzertsaal erobert. Strauss kann schon in seinem op. 1 die Äusserlichkeit nicht verleugnen, so virtuos und verblüffend formsicher er da bereits auftritt, aber es steckt trotz aller äusserlicher Pracht zu wenig drin. Die beiden Künstler spielten prachtvoll, Rebner fast etwas zu akademisch kühl, aber mit absoluter Beherrschung aller Mittel und feiner künstlerischer Abwägung. Am 15. Okt. folgte der erste Kammermusikabend von Eugen Richter-Chemnitz und dem Quartett Hamann, Hering, Heintzsch, Hansen-Leipzig, dem sich Schmidt-Chemnitz anschloss. Sie spielten das Klaviertrio Dmoll von Schumann, das Streichquartett Esdur op. 33 von Haydn und das Forellenquintett. Die ersten beiden Sachen verliefen sehr gut und glatt. Im Schumannschen Trio kam die düstere Stimmung sehr fein heraus, im Quartett der entzückende Humor, dagegen schwebte über dem Forellenquintett nicht der glücklichste Stern. Hamann war, auch in den beiden anderen Stücken, besonders aber im Forellenquintett nicht immer glücklich in Intonation und Tongebung und auch sonst war mancherlei Unkraut unter dem Weizen. Einen schönen Genuss bot das Konzert des Ehepaares Kluglich von hier und des Bratschisten und Klavierspielers Schreiber aus Würzburg. Sie spielten eine Sonate für Bratsche und Klavier von York Bowen, eine sehr schöne, klare Komposition, die voller Erfindungen steckt, was ja heutzutage nicht sehr häufig ist. Sodann spielte Schreiber die Chaconna für Bratsche allein mit einer ganz vorzüglichen Technik. Die Sonate in dieser Vollendung auf einer grossen Ritterbratsche zu hören war ein herrlicher Genuss. Trotzdem weiss ich nicht, ob ich ihn nicht als Pianisten noch höher stellen soll. In acht prachtvollen Variationen von M. Tarenghi über ein Schumannsches Thema leistete er ganz hervorragendes mit Kluglich zusammen, dem der Löwenanteil an dem Abend zufiel und der sich als Klavierspieler mit feinem Anschlag, hervorragender Technik und schöner Vertiefung auswies. Frau Kluglich sang die Träume von Wagner, die Loreley von Liszt und zwei Brahmssche Lieder mit sehr schöner, völlig ausgeglichener Stimme. Bei den beiden ersten Sachen hätte ich mir mehr Glut gewünscht, sie waren mir zu „schön" erfasst.

Erwähnen will ich noch ein Orgelkonzert des Oraganisten Forger, der am 29. Okt. eine Reihe Bachscher Kompositionen sehr fein registriert und vorzüglich vortrug und ein Konzert am 31. Okt., in dem das Dräsekesche Requiem seine Uraufführung erlebte. Da über dieses Konzert in dieser Zeitschrift bereits berichtet worden ist, so möge dieser Hinweis genügen. Ferner sei noch eines Männerchorkonzertes gedacht. Der Orpheus brachte ein Konzert zur Jahrhundertfeier am 4. Nov., in dem als Hauptwerk der deutsche Heerbann von Woyrsch aufgeführt wurde. Frl. Doris Walde-Dresden führte sich am 7. Nov. in der Paulivesper sehr gut in Chemnitz ein. Frl. Maria Druschky-Chemnitz debütierte am 6. Nov. mit einem Liederabend. Wenn man von der begreiflichen Ängstlichkeit der Debütantin absieht, so kann man ihr eine gute Zukunft versprechen, sie sang musikalisch und mit guter Schule. Prof. Dr. O. Müller

Dresden Vielleicht ist die verhältnismässig grosse Anzahl von Kammermusikabenden eines der wenigen Merkmale, die das öffentliche Konzertwesen Dresdens von dem anderer Städte unterscheiden. Das Striegler-Quartett hält es mit dem Volke. Der Raum, in dem es musiziert, lässt an Nüchternheit kaum etwas zu wünschen übrig, liegt nicht günstig und ist für Kammermusikwerke eigentlich zu gross. Aber er ist regelmässig bis auf den letzten Platz gefüllt. Denn das Quartett spielt zu ganz billigen Preisen. Und da die Zusammenstellung der Programme mit dem Spiel selbst an Vornehmheit wetteifert, so findet sich unter den Zuhörern mancher, für den nicht eigentlich im letzten Grunde der niedrige Eintrittspreis, sondern die Qualität des Gebotenen bestimmend für den Besuch dieser Konzerte ist. Die Gaben am ersten Abende waren Schumanns Adur-Quartett, eine Cello-Sonate von Birkenstock und die von Hofkapellmeister Kutzschbach dirigierte Serenade für elf Instrumente von Sekles. Das Petri-Quartett hat am Bratschenpulte eine Veränderung erfahren. Dort sitzt jetzt der Leipziger Unkenstein. Boccherini, Verdi und Sgambati standen auf dem Programm. Aus dem Bachmann-Trio ist Bachmann ausgetreten und durch J. Pembaur-Leipzig ersetzt worden. Warum sich das Trio nun Dresdner Trio nennt, ist nicht recht ersichtlich. Wahrscheinlich wird dieser offizielle Taufname auch nicht allzu volkstümlich werden. Nach den überaus günstigen Eindrücken, die Pembauers Spiel in Triowerken von Gade, Wolf-Ferrari und Hans v. Bronsart hinterliess, dürfte die Kammermusikvereinigung wohl unter dem Namen des Pianisten weiterleben, obgleich das eine Härte gegen die beiden anderen Mitwirkenden Bärtich und Stenz ist. Eine neue Kammermusikvereinigung zu den vorhandenen wollen der Geiger Hubermann und der Pianist Backhaus bilden. Es ist aber beim ersten Abend noch nicht recht zum Ausbalanzieren der Kräfte gekommen. Die Zuhörer haben immer den Eindruck eines gut gespielten und gut begleiteten Violinvortrages gehabt. Das Petersburger Streichquartett war längere Zeit nicht in Dresden, hat sich aber sofort mit Werken von Glazounow und Glière

die alten Sympathien wiedererobert. Nur dass sie glaubten, durch die Mitwirkung einer Sängerin (Lydia Kobelatzky) den Abend interessanter zu gestalten, war ein Irrtum. Endlich stellte sich der Leipziger Gewandhausquartett mit dem Dresdner Pianisten Kronke wieder ein und brachte als Neuheit Kloses Esdur-Quartett mit, zum Ärger manches Zuhörers und zur Freude der Musiker.

Dünn waren diesmal die Geiger gesät. Nur Flesch und Gertrud Matthäs brachten sich mit eignen Konzerten in Erinnerung. Umso zahlreicher marschierten die Vertreter der Gesanges auf, lauter Damen, mit Ausnahme des stimmgewaltigen Leon Rains. Da bewies Maria Alberti ihre anmutige Liedkunst an zweiunddreissig Gesängen von Schumann und Luise Ottermann stellte ihren erlesenen Geschmack in den Dienst selten gesungener Lieder, während Helga Petri auf dem Gebiete leichter Unterhaltungsmusik ihre schönsten Erfolge hatte. Unter den hier noch unbekannten Sängerinnen bereitete Alice Peroux-Williams eine angenehme Überraschung durch die Gleichmäßigkeit ihrer stimmlichen und musikalischen Begabung. Mehr nach der letzterwähnten Richtung hin interessierte Marie v. Woldenhofen. Isa Berger-Rilba dürfte von der Bühne kommen und klug handeln, wenn sie dort ihr Hauptwirkungsfeld weiter suchen würde. Denn wenn sie Lieder singen will, singt sie regelmässig Arien. Das rein Gesangliche ihres Vortrages überwiegt so bedeutend das eigentlich Musikalische, dass dieses stark zurücktritt.

An Pianisten männlichen und weiblichen Geschlechts war gleichfalls kein Mangel. Da hatten Koczalski und Lamond ihre dankbare Gemeinde, da kamen die Geschwister Sutro wieder und interessierten mehr durch ihr Spiel als durch die von ihnen vertretenen Werke, da erfreute Gabrilowitsch und entzückte Max Pauer. Von den bisher unbekannten Künstlern hat Demetriescu durch Mangel an Wärme enttäuscht, und Oscar Springfelds im ganzen saubere Technik, zu der noch der Vorzug einer geschmackvollen Phrasierung kommt, vermochte im Spiel nicht viel mehr als konventionell zu wirken.

Die philharmonischen Konzerte erhalten ihren Wert durch die Auslese hervorragender Solisten. Diesmal entzückten Elena Gerhardt und Huberman das überaus zahlreiche Stammpublikum. Im Mozart-Verein nahm nach einer Sinfonie und einer Ouvertüre Mozarts J. L. Nicodé Herrn Prof. von Haken den Taktstock aus der Hand, um sein „Deutsches Gebet" zu leiten. Man hat es in letzter Zeit öfter gehört, zur Hymne jedoch, die man am liebsten mitgesungen hätte, wurde es erst unter Nicodés Stab. Serge v. Youferoff würde nicht die Genugtuung gehabt haben, zu seinem Kompositionsabend einen so gefüllten Saal zu sehen, wenn dieser nicht als Wohltätigkeitskonzert von einer gesellschaftlich einflussreichen Vereinigung ins Leben gerufen worden wäre. So war beiden geholfen, dem Komponisten mit einer grossen Zuhörerschaft und dem Vereine mit einem offenbar recht ansehnlichen Ertrag. Youferoff ist keins von den grossen Talenten, die die Musikgeschichte vorwärtsbringen, aber eins von den ehrlichen, die nicht mehr geben, als sie haben. Das nimmt für ihn ein. In seiner Musik gibt es kein Genialtum und keine musikalischen Dampfwolken. Man hörte den bereits von der Königl. Kapelle gespielten Prolog zu der Suite „Antonius und Kleopatra", eine Konzertfantasie für Violine und Orchester, einige Charakterstücke für Orchester und eine Tanzsuite.

Artur Liebscher

Leipzig Die amerikanische Komponistin Amy Beach und Theodore Spiering gaben mit dem Winderstein-Orchester ein Konzert im Kaufhause. Das Programm wies zwei Kompositionen (Sinfonie Emoll, und Klavierkonzert Cismoll) von Amy Beach auf. Zweifellos steckt in beiden Werken viel Phantasie und tiefes Empfinden, auch zeichnen sich einzelne Sätze sowohl durch geschickte Konzeption als auch durch Klarheit und Anmut der Tonsprache aus. Aber trotz alledem tritt uns auch manches Schwächliche entgegen. Vor allem dürften der zweite und der vierte Satz der Sinfonie in der jetzigen Fassung kaum dem Wesen dessen entsprechen, was man von einem sinfonischen Werke erwarten darf. Im Vortrage ihres Klavierkonzertes verriet die Künstlerin viel Temperament und eine auf ansehnlicher Stufe stehende Technik. Am Schlusse hörte man noch die Ouvertüre „Am Rhein" von Hugo Kaun. Wer da etwa eine Schilderung rheinischer Volksfröhlichkeit erwartete, kam nicht auf seine Rechnung. Das Werk trägt auffällig düstere Farben und hätte in seiner Fassung nur geringen Eindruck gemacht, wenn nicht gegen den Schluss hin die Holzbläser mit einem munteren Geplauder eingesetzt hätten, dem alsbald ein belebendes Fugato folgte. Theodore Spiering dirigierte das aufmerksam spielende Winderstein-Orchester mit Umsicht und voller Sicherheit. Zu einer feineren Ausarbeitung der drei Werke hätte vielleicht noch eine Probe verhelfen können.

Der elfjährige Max Ponch spielte an seinem Violinabend im Feurichsaale Mozarts Adur-Konzert, ein Konzertstück von Fr. Schubert, Ballade und Polonaise von Vieuxtemps u. a. Es war unvorsichtig, diesen jungen Violinisten mit seinem noch recht unzulänglichen Können dem Publikum vorzustellen. Zwar ist sein Ton sympathisch und die Bogenführung schon recht gewandt, aber für die gewählten Vortragsstücke reichte besonders seine Technik noch nicht aus, zudem wurde das Spiel wiederholt durch Gedächtnisfehler gestört. Auch über den Begleiter am Flügel, Bernhard Philipsen, der zwischen den Violinstücken Chopins Hmoll-Sonate spielte, lässt sich nicht viel Rühmenswertes sagen. Vor allem fehlte es dem Vortrage an Wärme und feiner Abklärung, auch technisch war vieles nicht in Ordnung.

Das dritte Philharmonische Konzert des Winderstein-Orchesters wurde mit der bisher in Leipzig noch nicht aufgeführten Sinfonie in Dmoll „Per aspera ad astra" von August Scharrer eingeleitet. Der Komponist ist kein moderner Grübler, sondern ein verständig überschauender gediegener Musiker, der seine Vorbilder immer noch in den Werken älterer Meister suchte. Seine Sinfonie bringt wenig neues, aber ihr Gefüge zeigt durchweg Klarheit und Ebenmass in der Form. Die Themen klingen edel und sind geschickt und interessant verarbeitet. Auch ist die orchestrale Farbengebung in allen Sätzen äusserst wirksam und lässt erkennen, dass Scharrer mit der Verwertung der Orchesterinstrumente völlig vertraut ist. Besonders reizvoll ist das frohgestimmte, etwas aus dem Rahmen springende, phantastische Scherzo, hier spürt man nichts mehr von Ringen und Kämpfen, aus jedem Takt dieser, etwas auf Berlioz fussenden Musik klingt eitel Lust und Fröhlichkeit, und es ist sicher, dass gerade dieser Satz in seiner aparten Gewandung besonders erfreuen wird. Kammersänger Franz Steiner (Bariton) brachte mit nicht sehr grosser, aber schönklingender Stimme eine Kantate von Mozart, ferner „An die Hoffnung" von Beethoven und einige Lieder von F. Schubert, die A. Nestler mit Sorgfalt begleitete, sehr wirksam zu Gehör. Zwischen den Gesängen stand Mozarts schönes Esdur-Konzert für zwei Klaviere (Kadenzen von Carl Reinecke), das die Geschwister Sutro mit Feingefühl und glatter Technik, aber im Tempo manchmal etwas überhastet interpretierten. Dann folgte als Schlußstück R. Volkmanns Ouvertüre zu „Richard III.". Dem temperamentvollen Dirigenten Hans Winderstein, seinem Orchester und den Solisten spendete man herzlichen Beifall.

Oscar Köhler

Das war im Grunde nicht der weiche, verträumte Chopin, den man am 14. November von Ignaz Friedman zu hören bekam, nicht der Chopin der romantischen Nocturnes, sondern weit mehr der der grossen schmerzlichen Sehnsucht, der wie kein anderer die seltsame Mischung erlebte von Trauer und Lächeln, mit einem Worte: das Moll-Scherzo, das eigentlich er erst uns gegeben hat. Und diese Stimmung brachte Friedman vor allem; nicht nur dem Programme nach (u. a. Scherzo Cismoll, Mazurka Bmoll, Mazurka Fismoll, Polonäse Esmoll, Fantasie-Impromptu Cismoll), sondern vor allem in der Gestaltung. Sein Spiel kontrastierte stark im dunklen Schatten gegen plötzlich herausschlagende Blitze, so dass es zuweilen wie Improvisation wirkte und durch unmittelbare Neuheiten erstaunte. Grandios gestaltet war neben der Bmoll-Sonate besonders die Ballade Asdur, aus einer Fülle von Klang herausgeschöpft und so hinreissend in die Höhe gesteigert, dass man sie wohl nicht oft so erleben kann. Das gewaltigste aber war vielleicht das Prélude Dmoll, das im wirklichsten Sinne erschreckend gross voll von unheimlichem Leben gegeben war. Doch auch die leichtere Abstimmung fand Ausdruck; z. B. die Buntheit der Barcarolle Fisdur oder der Walzer Emoll mit der Chopin so ureigenen leisen Romantik der Festsäle. Was Friedman so zum Chopin-Spieler bestimmt, ist seine Begabung zum Malerisch-Musi-

kalischen; d. h. es ist weniger die Gesamtstruktur, die grosse Linie eines Musikstückes, die er darlegt, sondern er wendet sich mehr zu dem einzelnen, greift plötzlich hier oder da scharf einen Moment heraus, — bisweilen vielleicht zu einseitig selbst für Chopin, der aber sicherlich mehr malerisch als plastisch wiederzugeben ist. ♯

Zwei Pianistencharakterköpfe erschienen in der letzten Woche kurz nacheinander auf dem Podium des Kaufhauses: Emil Sauer und Artur Schnabel. Jeder von beiden ernste, wenn auch verschieden gerichtete Jünger der Kunst. Den älteren, Emil Sauer, hörten wir spielen: J. P. Rameau (Gavotte und Variationen), Gluck-Saint-Saëns (Caprice über Ballettszenen aus „Alceste", nicht zu des französischen Nestors stärksten Werken zählend) und R. Schumann (Fis-moll-Sonate). Fesselnd in den Einzelheiten, ohne den Blick über das Ganze zu verlieren, aber auch ohne musikalische Tiefen vorzuspiegeln, wo es keine zu ergründen gibt, im Anschlage eines vornehmen Salontons vergleichbar einem Spieler der Art, wie wir uns — natürlich mit der nötigen Einschränkung — etwa Chopin vorstellen dürfen, technisch selbstverständlich schlackenfrei, häufig eine bestrickende Melodieführung (die Aria in der Sonate) entwickelnd — so gibt sich der wohl uns allen bekannte, mit Recht hochverehrte jetzt in Dresden ansässige Pianist. Wir können es uns denken, dass die übrigen kleineren stimmungreichen Stücke (von Debussy, Liszt und dem Spieler selbst) seiner Wesensart ganz besonders entgegen kamen.

Artur Schnabel ist ihm im Grunde wenig wesensverwandt. Ihm kommt es nicht so sehr auf die reine Klangsinnlichkeit und -schönheit an als auf die Grösse und Tiefe der Auffassung und nicht zuletzt auf jene Tugenden, die damit eng zusammenhängen und in der Ehrerbietung vor den vorzuführenden Komponisten zusammenfliessen: die Schlichtheit und Sachlichkeit des Vortrags. Man vergisst darüber auch gern, dass seinem kräftigen Temperament doch gewisse Grenzen gesteckt sind. Über die Technik braucht man bei Schnabel fast so wenig wie bei Sauer zu reden; sie ist bei ihm so weit entwickelt, dass er damit mühelos allen seinen künstlerischen Absichten gerecht zu werden vermag. Wir hörten von ihm Beethovens Asdur-Sonate op. 110, vier Impromptus von Schubert und die Cdur-Fantasie von Schumann und waren im Zweifel, welche Vorträge wir als die besten ansprechen sollten. Vielleicht trifft man das richtige, wenn man davon dem Spiel der vier Impromptus die Palme zuerkennt.

Die Mezzosopranistin Thea v. Marmont, die wir schon einmal in einem der letzten Konzertwinter in Leipzig hören konnten, nimmt in erster Linie durch ihre feinfühlige Auffassung und ihre kluge, wohlbedachte Vortragsart für sich ein. Im allgemeinen bewegt sich ihr Vortrag auf einer mittleren Gefühlslinie, d. h. ihre Ausdrucksfähigkeit kann weder allzu kühl noch von überschäumendem Temperament beseelt genannt werden; doch hatte sie gerade nach der Seite der Warmblütigkeit mit dem Vortrag der Straußschen Cäcilie viel Erfolg. In der Ausbildung ist die Sängerin schon ein gutes Stück vorwärts gekommen; ihr nächstes Ziel wird aber sein, ihrer Stimme noch mehr Glanz zu verleihen. Das Programm war mit Gesängen von Beethoven, Brahms, Weingartner, H. Hermann, Strauss, Chopin, Paladilhe, Lalo, Massenet und H. Wolf fast allzureich bedacht.

Ein sehr verdienstliches Programm hatte Walter Soomer seinem diesjährigen Konzert untergelegt: In der rechten Erkenntnis der Richtung seiner grössten Leistungsfähigkeit widmete er es, bis auf eine Ballade von Sibelius und einige Zugaben, die unsers Wissens von Weingartner und Winterberger stammten, Carl Löwe, dem kräftigen Förderer der Ballade, dessen knappe und klare Form dieses Stils noch heute — natürlich cum grano salis zu verstehen — als vorbildlich zu gelten hat. Der Abend zeigte Soomer kaum von einer neuen Seite. Wir erkannten von neuem seine grossen Vorzüge an, als da sind: Hervorragende Stimmmittel, die auch im Fortissimo noch von weichem Klang sind, packende, wenn auch stellenweise übermässig betonte Darstellung des dramatischen Gehaltes, ernste und gründlich erwogene Auffassung und wir nehmen dabei nolens volens seine weniger starken Seiten mit in Kauf — leichte Intonationstrübungen und hin und wieder nicht ganz mühelose Tongebung. Dr. Max Unger

Der Bachverein führte in der Thomaskirche seines Patrons H moll-Messe auf, eines jener Monumente, die dauernder als Erz sind. Wer da weiss, wie grosse Schwierigkeiten Bach hier übereinander getürmt hat, der wird doppelt freudig mit seiner Anerkennung bei der Hand sein, wenn er hört, dass alles glücklich verlief, Chor und Solisten ihr bestes boten, Prof. Straube mit Begeisterung und Hingabe an die wahrhaft grosse Sache den Stab schwang. Das Werk selbst hinterliess einen tiefen Eindruck. Von den Solisten verdient der Alt der Frau Anna Erler-Schnaudt den Preis, doch auch der Sopran (Fr. Signe v. Rappe) kam, trotzdem das Zünglein der Intonationswage nicht immer ganz ruhig stand, zu voller Geltung. Herr August Globerger war ein famoser Tenor, der Bass des Herrn Hans Meyer dem Ensemble eine vortreffliche Stütze. Das Gewandhausorchester bildete ein ausgezeichnetes Fundament, liess insbesondere seine Gruppenführer (Violine, Horn, Tromba) brillieren. An der Orgel sass Quentin Morvaren, am Klavier Hermann Mayer.

Die Sängerin Elisabeth Saatz hatte mit ihrem Liederabend nur wenig Erfolg. Stimmlich nicht überreich von Mutter Natur begünstigt, verstand sie leider auch aus ihren Mitteln nicht viel zu machen, und nach Seite des Vortrags liess sie gleichfalls manchen Wunsch offen.

Die Pianistin Emmi Knoche und der Cellist Kammervirtuos August Bieler sind zwei echte und rechte Naturen, wie sie in den Konzertsaal passen. Frl. Knoches Technik ist hoch entwickelt, ihr Vortrag (Wanderer-Fantasie!) gesund und ohne jene Anhängsel, wie sie gerade Virtuosinnen, die gern alles in lauter kleine Teilchen zerpflücken, anhaften. Herr Bieler gehört zu jenen seltenen Cellisten, die zeigen, dass man mit Empfindung spielen kann, ohne zu schnarren oder zu winseln. Sein Ton ist nicht gerade gross, aber blühend und von wohliger Wärme. Alles was er spielt, ist in dem goldenen Strom der Schönheit geläutert. Besonderes Interesse erregte sein Vortrag der H moll-Sonate von Nicodé. ♭

Magdeburg Auch über unser armes Magdeburg ist die Sturmflut des neuen Konzertwinters erbarmungslos hereingebrochen. Das städtische Orchester unter Krug-Waldsee hat bereits zwei Stadttheater- und eine stattliche Reihe von Volkskonzerten absolviert, der Kaufmännische Verein bescherte uns zwei Konzerte, eins davon unter Steinbachs Direktion, die Meininger konzertierten im Harmoniesaal und zahllose Solisten, einheimische wie fremde, versuchten Herz und Portemonnaie der, ach so zähen, Magdeburger für sich zu gewinnen.

Das schönste Konzert war das der Meininger: die Oberonouvertüre, Mozarts Klarinettenkonzert, Regers Tanzsuite und Beethovens VI. zogen in durchgeistigter Ausführung an uns vorüber. Steinbachs Konzert brachte die Cmoll-Sinfonie von Brahms, die Coriolan-Ouvertüre und den Ungarischen Marsch und Sylphentanz von Berlioz. Dazwischen spielte Friedberg César Francks „Sinfonische Variationen" und Schumanns Amoll-Konzert, beides in wundervoller Übereinstimmung mit dem Dirigenten. In diesem anderen Konzert dieser Gesellschaft brachte Krug-Waldsee eine neue Suite von Dohan zu Gehör, die allerdings keine grosse Gegenliebe fand. Der Tonkünstlerverein bot ausser älteren Werken ebenfalls ein interessantes Streichquartett desselben Autors und ein gleiches von Borodin, dessen einfache Faktur stellenweise den Eindruck aller Langeweile nicht bannen konnte.

Von einkehrenden Solisten seien genannt das Ehepaar Berner, welches vor gähnend leerem Parterre die Reize der Viola d'amour auffrischte, und Lamond, der sich mit Bach, Beethoven, Chopin und Liszt wieder einen vollen Sieg erspielte. Von einheimischen Künstlern begegneten uns Elisabeth Hoffmann, mit Kurt Dippner zu einem Wolf-Liszt-Abend vereinigt, Elisabeth Ranske, und das strebsame Seifert-Quartett, dessen Aufführungen schon zu einem freudig begrüssten Ereignis unseres Musiklebens geworden sind.

Auch eine schöne „Schüleraufführung" wäre zu verzeichnen, zu der Ralph Meyer mit den Jungen des König Wilhelmsgymnasiums alte Suiten und Konzerte einstudiert hatte, die in eindringlicher Weise zu Gehör gebracht wurden.

Dr. B. Engelke

München Am 27. Oktober eröffnete der Konzertverein seinen winterlichen Abonnement-Zyklus mit starkem künstlerischen, hingegen kaum ganz befriedigendem finanziellen Erfolge. Ersterer war wohl zu gleichen Teilen der

Energie Löwes, der Musizierfreudigkeit des Orchesters wie der imponierenden Künstlerschaft des Solisten Carl Flesch zuzuschreiben, welch letzterer Brahms' Violinkonzert vortrug und damit eine Leistung bot, die in höchstem Masse fesselte, vor allem durch vorbildliche Technik und Dynamik. Zwei Tage darauf hatte man im „Bayrischen Hof" den seltenen Anblick eines ausverkauften Hauses, vor welchem Fleschs durchweg im Dienste vollendeter Ästhetik stehendes Spiel neue Triumphe feierte. Zilcher war ihm ein ganz vorzüglicher Begleiter, der das reiche Programm, welches auch mit zwei neuen Kompositionen von H. G. Noren bekannt machte, mit selbstloser künstlerischer Gewissenhaftigkeit unterstützte. Zilcher ist überhaupt einer unserer tätigsten und leistungsfähigsten einheimischen Pianisten. Von seinen verschiedenen bisherigen Kammermusikabenden hörte ich eine mit Felix Berber und dem nunmehr hier wirkenden Johannes Hegar zumal der mystischen wie auch der feinhumoristischen Seite des Komponisten in idealer Weise gerecht werdende Aufführung von Pfitzners Trio op. 8.

In einem Trioabend stellten sich die drei Schwestern Klengel vor; leider hörte ich nur ihre erste Programm-Nummer (Mozart) und musste ihre Novität (Förster) versäumen infolge eines Volkssinfoniekonzertes vom Konzertverein, in welchem Paul Juon den Klavierpart seiner Kammersinfonie (op. 27) ausführte, die es wert wäre, als fester Bestandteil zum Repertoir einer jeden Orchestervereinigung zu gehören, welche über einen tonschönen Streichkörper und selbständig empfindende, intelligente Bläser (Oboe, Klarinette, Horn, Fagott) verfügt, die ihrer in jeder und nicht zuletzt in stilistischer Beziehung sehr schwierigen, aber sehr dankbaren Aufgabe gewachsen sind. Im gleichen Konzert dirigierte Hofkapellmeister Prill erfreulicherweise Tschaikowskys schöne Variationen aus der dritten Suite.

Am „Österreichischen Trio", gebildet von den Herren Schramm, Ronis und Liebermann, berührt vor allem ein unmittelbares Musikempfinden, ein jugendfrisches Temperament verbunden mit verständnisvoller Gestaltungskraft sehr angenehm. Tonlich und technisch sind allerdings noch mancherlei Mängel vorhanden. Eine Novität, die ich von den Herren hörte, Concertante von Paul Carriere, ist ein liebenswürdiges natürlich empfundenes Werk, dessen auf einem Volkslied basierende Variationsform gleichzeitig den Vorzug geschickter Arbeit besitzt. Eine mitwirkende Sängerin, Hilda Saldern, neigte mehr dem Salon- als dem ernsteren Konzertgesang zu.

Ausserordentliche Anforderungen an das Können einer Sängerin stellt der Komponist Kallenberg, dem ein Abend vom „Neuen Verein" gewidmet war. Er verlangt ein eminent scharfes Gehör und Unfehlbarkeit im Treffen der kompliziertesten Intervalle — einer Kombination von Intervallen, die vielleicht allzu gewagt bei a cappella-Gesang ist. Wenigstens erschien es so bei seinem in der Charakteristik übrigens sehr reizvollen Duett für 2 Soprane, bei welchem Emma Richter und Valdis Zerauer tätig waren. Erstere brachte ausserdem Lieder im Volkston, die Kallenberg von einer lichtfrohen, anmutigen Seite zeigen, zu herzlichem Erfolg, von letzterer erzielte der Vortrag eines tiefgründig-überzeugenden Gesanges „Sehnen" den nachhaltigsten Eindruck. In bezug auf die Klaviersonate von Kallenberg bin ich der Ansicht, dass seine von Ernst, Geradheit und Kraft des Gemütes diktierte musikalische Sprache infolge eines gewissermassen zähen, und zäh erzwingenden Temperamentes die Grenze des Musikalischen überschreitet. Man hat den Eindruck, dass sich musikalisches Erreichen nicht durchweg mit geistigem Wollen deckt. Der Pianist Heinrich Bienstock widmete der Ausführung der anspruchsvollen Sonate seine besten Kräfte.

Es gab ausserdem noch ein Übermass von Novitäten in den letzten Tagen. Eine Pembaur gewidmete und von ihm mit grosser Hingabe gespielte Sonate von Schennich (op. 10) hat Lebendigkeit, auch poetischen Sinn, auch manchen lustigen Einfall, aber keine Geschlossenheit und keine überzeugende Kraft. Alfred Schroeder, der sich in den letzten Jahren zu einem äusserst respektablen Pianisten entwickelt hat, brachte E. W. Korngolds Edur-Sonate (op. 2) in trefflicher Weise zu Gehör, ein Werk, das wiederum den genialen Funken verrät, welcher dem jungen Komponisten nicht abzuleugnen ist. Seine köstliche Ursprünglichkeit, sein wirklich durchaus selbständiges Finden glücklicher Themen, deren vielseitige Ausdeutung, das organische und zugleich instrumental wirkungsvolle Gestalten erfüllen den Hörer nicht nur mit aufrichtiger Fröhlichkeit, sondern bezwingen ihn auch durch die Tiefe des Empfindens: eine herzenswarme, frohe und gesunde Musik. Bruno Hinze-Reinhold führte ein op. 68, Fantasie-Sonate in Cmoll, von Ernst Ed. Taubert ein und hatte darin Gelegenheit, seine speziellen Vorzüge, u. a. sein ausgezeichnetes Oktavenspiel und die ernste Gediegenheit seines Geschmackes ins beste Licht zu setzen. Die Novität löst in ihrem 1. Satz (Grave-Allegro) den befriedigendsten Eindruck aus. Das Finale (Thema und Variationen) ist aber entschieden zu lang heraten. Weshalb das Werk das Motto „Reif sein ist alles" trägt, ist mir nicht erklärlich. Hinze-Reinhold stellt stets seine Programme mit grosser Sorgfalt zusammen — eine Übereinstimmung des Musikers mit dem Instrumentalisten, als dessen Spezialität neben den oben erwähnten Vorzügen eine eminente Delikatesse in Technik und Abtönung zu nennen ist. Sich dieser Eigenart anpassend, erreicht Frau Anna Hinze-Reinhold im Zusammenspiel mit ihrem Gatten (auf zwei und auf einem Klavier) ein feingearbeitetes Ensemble. Mehr Klangstudien, Ausgleich des Tones, der im Forte zu plump, im Piano zu dünn ist, wäre dem Pianisten Spielmann anzuraten, um seine guten Qualitäten besser zur Geltung zu bringen. Der mit ihm konzertierende gefeierte Geiger Huberman dürfte sein und seines Partners Können unter günstigeren Raumverhältnissen, als es diesmal geschah, wohl unbehinderter und in noch höherem Masse wirkungsvoll entfalten. Weshalb musste man ihm den sehr grossen Odeons-Saal empfehlen, der, an sich schon keineswegs für Kammermusik geeignet, bei „normalem" Besuch nur zur Hälfte (höchstens!) gefüllt werden kann?!

Einen ausserordentlichen Andrang zur Tonhalle erlebte man gelegentlich eines Festkonzertes zum Gedächtnis Verdis. Diese unter der Leitung eines auffallend begabten, ungemein sympathischen jungen Dirigenten Carlo Gallone stehende Veranstaltung bedeutete eine wirklich von Herzen kommende und zu Herzen gehende Huldigung für den Meister, dessen unvergänglichem Genius sein Landsmann Professor Brombin eben so poetische als enthusiastische Worte widmete. Die musikalischen Vorträge setzten sich zumeist aus Bruchstücken Verdischer Opern zusammen, denen ein a cappella-Chor für vier Frauenstimmen (Laudi alla Vergine Maria) gegenübergestellt war. Namentlich dieser war eine meisterliche Dirigentenleistung des jungen Kapellmeisters, dessen feinsinnigen Intensionen die Sängerinnen mit vollem Verständnis folgten. Unter den Solisten traten Karl Fischer (Tenor) und Anna dei Malatesta (Sopran), auch Konzertmeister Heyde besonders hervor. Die dem Konzertvereins-Orchester zugefallene schwere und ungewohnte Aufgabe, sich in die ihm meist fremde dramatische Musik hineinzufinden, wurde begreiflicherweise nicht durchwegs mit stilistischer Anpassungsfähigkeit, aber mit Glanz und Verve gelöst.

E. von Binzer

Stuttgart Nun sind wir schon so weit, dass jeder Abend sein Konzert bringt, ausgenommen dann, wenn etwa zwei Veranstaltungen zusammenfallen. Der Musikteufel geht um und schauet, wen er verschlinge. Trügt nicht alles, so wird es noch einige Zeit dauern, bis diese Zustände sich bessern, die eigentlich zu niemandes Freude und Nutzen bestehen. Erfreulicherweise hat der Besuch unserer Abonnementskonzerte der Hofkapelle und der Kammermusikabende eher zu- als abgenommen. Schillings beschenkte uns in einem der ersteren mit einer vorzüglichen Aufführung der Penthesilea (H. Wolf). Das aus der Sturm- und Drangperiode seines Schöpfers stammende Werk wirkte tief, man übersah die Mängel und hielt sich nur an das Schöne und Bedeutende darin. Rich. Strauss' „Festliches Präludium" wollte nicht zünden, wenn es auch nicht gerade spurlos vorüberging. Man konnte von dem kühnen Geist doch etwas mehr erwarten. Kein Vernünftiger wird gegen die Klarheit und leichte Übersicht des Präludiums etwas vorbringen oder an der Cdur-Freudigkeit dieser Partitur Anstoss nehmen, aber der Gehalt ist nicht kräftig genug, das Substantielle der Themen will sich nicht bemerkbar machen.

Der Bachverein machte durch ein wohlgelungenes Konzert auf seine Tätigkeit aufmerksam. Wendling dirigierte dabei die Hofkapelle, Max v. Pauer (Klavier) stellte seine künstlerische Kraft in den Dienst der edlen Bachsache und Max Saal erfreute durch den Vortrag einer Cellosuite. Der Orchesterverein begann das neue Konzertjahr mit einem

Abend, in dem u. a. Beethovens Schlachtensinfonie in frischzügiger Weise zu Gehör kam.

Wie immer spielten die Liederabende eine grosse Rolle. Diejenigen von Berta Morena, Meta Diestel, Ludwig Feuerlein und Helge Lindberg seien an erster Stelle genannt, in zweiter Linie die Damen Closs (mit der Geigerin Studeny), Cranz, Martini, da Motta, Betzler und das Sängerehepaar Jentsch.

Über eine solch ausgeprägte Künstlerphysiognomie wie die von Emil Sauer brauche ich nicht weitläufig zu reden. Man weiss, was Sauer bedeutet, sein eigenes Klavierkonzert (das zweite in Cmoll) bewies aber auch, dass Sauer in erster Linie Spieler, in zweiter erst Komponist ist. Backhaus gab einen eigenen Abend, der sehr ehrenvoll für ihn verlief. Der Geiger Flesch spielte mit der Hofkapelle, Manén kam seines Violinabends wegen zum zweitenmal nach Stuttgart. Die Geiger entwickeln sich fast alle zu Spezialisten, keiner ist jetzt, dem man die unbestrittene Führerrolle auf allen Gebieten anweisen könnte. Manén hat einen wundervollen Ton, spielt unfehlbar rein und immer mit Geschmack, aber das edle Masshalten und die ganz objektive Haltung beim Vortrag klassischer Stücke scheint ihn bisweilen zu verlassen. Wendling ist mit seinem Streichquartett in das kleine Opernhaus, das einst mit der Ariadne eröffnet wurde, übergesiedelt. Die Tonentfaltung ist dort nicht so leicht, wie im Konzertsaal, doch ist, was an Stärke verloren ging, an Qualität wieder gewonnen. Das leicht Gedämpfte lässt sich mit dem Geist der Kammermusik wohl vereinen. Der erste Abend brachte ein Schubert-Trio (Bdur) mit Meister Pauer am Klavier und Kloses Streichquartett, das man als zum wertvollen Besitztum der neuen Kammermusikliteratur gehörend bezeichnen darf. Alexander Eisenmann

---

Noten am Rande

Aus dem Album der Mathilde Marchesi. Die im hohen Alter von 87 Jahren verstorbene Mathilde Marchesi genoss vor allem als Meisterin des Gesangsunterrichtes einen Weltruf, aber in jüngeren Jahren hat sie auch selbst als Sängerin grosse Triumphe errungen. Die junge Künstlerin, die damals noch ihren Mädchennamen Graumann trug, war der Gegenstand begeisterter Huldigungen. Ihr Lehrmeister, Otto Nicolai, der Schöpfer der Oper „Die lustigen Weiber von Windsor", hielt, freilich vergebens, um ihre Hand an. Als sie 1845 auf dem grossen rheinischen Musikfeste in Düsseldorf mitgewirkt katte, verewigte sich Wolfgang Müller von Königswinter in ihrem Album mit den folgenden Versen:

Passende Worte hat die Post,
Tonmeister die rechte Weise versteht,
Doch Wort und Weise gewinnen erst Seele
Durch eine helle Liederkehle.

Zu denen, die von dem Gesange der Graumann-Marchesi begeistert wurden, zählte auch Nikolaus Lenau. Er hat ihr ein schönes Gedicht gewidmet, das eine Zierde des reichen Albums der Marchesi bildete. Es lautet:

Inneres Gericht

Als ein strenger Dichter und Hinrichter,
Vieler süsser Hoffnungen Vernichter,
Mag auch ihre ganze Sippschaft weinen,
Musst Du einmal in Dir selbst erscheinen,
Wenn Du noch gewinnen willst den Frieden,
Eh' der Tod den seinen Dir beschieden.
Als Gedanke ist der Geist das Licht,
Wärme ist im Herzen er als Liebe,
Was nicht sein, verfalle dem Gericht,
Lust und Leid — er sterbe und zerstiebe."

Der Dichterkomponist als Geschäftsmann. Die „Post" brachte kürzlich folgende Annonce: „Welcher kunstsinnige Herr, welche kunstbegeisterte alleinstehende Dame oder welcher musikfreudige Grosskapitalist verstände sich in hochherziger Weise dazu, aufstrebenden hochbegabten Dichterkomponisten (Anfang 30er) dergestalt sicher zu stellen, dass selbiger ganz seiner Kunst leben und produktiv tätig sein könnte? Derselbe hat sich u. a. einer äusserst ehrenvollen Anerkennung und einer besonderen Auszeichnung Sr. Majestät des Kaisers sowie des grössten persönlichen Wohlwollens eines Kgl. Herrn Staatsministers und anderer hoher Herrschaften zu erfreuen. Seine Kompositionen und Dichtungen (welch letztere von literarischen Autoritäten

besonders gerühmt wurden) hatten stets die besten Erfolge aufzuweisen. Gestützt auf eine grosse Geistes- und Herzensbildung, einen scharfen Intellekt und einen hervorragenden Stil (infolge längerer erfolgreicher Tätigkeit als Kritiker und Schriftsteller) würde besagter Herr gerne als Privat- oder Geheimsekretär, auch als Gesellschafter oder Haus-Musiklehrer fungieren und einem liebenswürdigen Gönner oder einer kunstsinnigen Förderin durch seine Kunst stets das Leben zu verschönen und nach besten Kräften auf das Lichtvollste und Angenehmste zu gestalten suchen. Da jetziger bescheidner Verdienst wohl für immer aufgegeben werden müsste, würde sichere Position erbeten. Nähere genaue Auskunft über Lebens- und Bildungsgang sowie Werke zur Einsicht und Stilproben stehen auf Wunsch gerne zur Verfügung. Hochgeneigte Offerten wolle man gütigst unter . . ."

Die erste Parsifalaufführung in London. Ebenso eifrig, wie an verschiedenen Orten des Festlandes bereitet man in England für den Beginn des nächsten Jahres die Parsifalaufführung vor, und die Kgl. Oper in London will die deutsche Opernsaison am 2. Februar mit einer Parsifalaufführung eröffnen, die den Bayreuther Vorstellungen um nichts nachgeben soll. Es sind dafür Dekorationen von Josef Harker gemalt worden, Attilio Comelli hat zusammen mit Comyns Carr die Kostüme entworfen, und da Carr eigens nach Bayreuth geschickt worden war, um dort die Kostüme beim Parsifal zu studieren, darf man wohl auf etwas Wohlgelungenes rechnen. Die Bühnenleitung hat Prof. Wirk (München), der in Bayreuth die Regie geführt hat, übernommen und die Hauptrollen des Parsifal liegen sicher in den besten Händen, denn sie sind hervorragenden deutschen Künstlern anvertraut: Heinrich Hensel aus Bayreuth spielt den Parsifal, Eva von der Osten aus Dresden gibt die Kundry, den Amfortsa spielt Bender aus München, den Gurnemanz Paul Knüpfer von der Berliner Oper und den Klingsor August Kies aus Aachen. Als Leiter ist Arthur Bodanzky (Mannheim) gewonnen worden. Die englische Vorführung will dem Bayreuther Vorbilde so nahe kommen, wie möglich und daher ist auch die zeitliche Anordnung ähnlich wie in Bayreuth: der erste Akt beginnt um 5, nach seinem Ende, um 7, findet eine Dinerpause von $1^1/_2$ Stunden statt, der zweite Akt dauert von 8 Uhr 30 bis 9 Uhr 40, und der dritte beginnt nach 20 Minuten Pause um 10 und soll um 11 Uhr 20 beendet sein.

Neuausgabe der mittelalterlichen Musikschriftsteller. Eine Reihe von Musikgelehrten hat die Gründung einer freien Vereinigung zur Herausgabe eines corpus scriptorum de musica medii aevi beschlossen. Die Vereinigung hat um eine staatliche Unterstützung dieses Unternehmens gebeten. Das Werk, das durch Sammlung der in deutschen und ausländischen, öffentlichen und privaten Bibliotheken, sowie in Klöstern befindlichen Quellen zu einer umfassenden Neuausgabe der mittelalterlichen Musikschriftsteller nach den Handschriften gestaltet werden soll, wird 12 Bände mit getreuen Nachbildungen umfassen. Die staatliche Beihilfe ist auf insgesamt 140000 M. veranschlagt, so dass, da die Herausgabe zehn Jahre dauern soll, jährlich 14000 M. aufzubringen sind. Hiervon wird Österreich die Hälfte übernehmen, wenn Deutschland sich mit der andern Hälfte beteiligt.

Kreuz und Quer

Berlin. Bei Leo Liepmannssohn fand eine Autographenversteigerung aus Prof. Leos Besitz statt. Besonders hohe Preise wurden für die Musikautographen von Beethoven erzielt. Ein vollständiges Musikmanuskript des Meisters mit der Bezeichnung „Quartetto Nr. II", von der Hand eines Kopisten geschrieben, aber mit eigenhändiger Widmung des Komponisten, kam auf 1900 Mark. Es ist die bisher unveröffentlichte, ursprüngliche Fassung von Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 1, die er seinem Freunde Carl Ferdinand Amenda gelegentlich dessen Aufenthaltes in Wien, wahrscheinlich bei der Trennung, schenkte. Die eigenhändige Widmung am Kopfe der ersten Geigenstimme lautet: „Lieber Amenda! Nimm dieses Quartett als ein kleines Denkmal unserer Freundschaft. So oft Du Dir es vorspielst, erinnere Dich unserer durchlebten Tage, wie innig gut Dir war und immer sein wird Dein wahrer und

warmer Freund Ludwig v. Beethoven. Wien 1799, am 25. Juni.“ Ein Skizzenblatt mit Noten zu einem Beethovenschen „Kanon“ und handschriftlichen Bemerkungen von der Hand des grossen Tonsetzers wurde mit 750 Mark und ein anderes Notenmanuskript von Beethovens Hand, bezeichnet als „Sinfonia“ und „Kondo“, mit 525 Mark bezahlt. Ferner wurde ein aus dem Anfang des Jahres 1812 stammendes Skizzenblatt Beethovens mit Entwürfen zur 7. Sinfonie und zu den „Ruinen von Athen“ für 380 Mark verkauft. Unter den Künstlerhandschriften wurde ein Notiz- und Skizzenbuch mit 18 Feder- und Bleistift-Handzeichnungen von Wilhelm v. Kaulbach, mit zahlreichen humoristischen Randbemerkungen und vielen Adressen von bekannten Persönlichkeiten für 200 Mark zugeschlagen.

Bonn. Dr. Erich Prieger, der bekannte Beethovenforscher und Autographensammler, ist hier im 65. Lebensjahr gestorben. Prieger, der sich durch verschiedene musikwissenschaftliche Arbeiten einen geachteten Namen als Schriftsteller erwarb, hat das besondere Verdienst, die kostbaren musikalischen Handschriftenschätze der Wiener Sammlung Artaria durch schnellen Ankauf für Deutschland gerettet zu haben. Er übergab sie später zum Selbstkostenpreis der Berliner kgl. Bibliothek, die, ebenso wie das Beethovenhaus in Bonn, auch manches wertvolle Geschenk von ihm empfing.

Brüssel. Eugen Ysaye ist vom belgischen König zum Hofkapellmeister ernannt worden.

Dresden. Die Hofoper bringt am 4. Dezember zwei neue Opern zur Uraufführung: Ermanno Wolf-Ferraris „Der Liebhaber als Arzt“ (Text nach Molière) und Jan Brandts-Buys „Glockenspiel“.

Eschweiler. Im 2. Kammermusikabend vereinigten sich Prof. Junker (Violine) Konzertmeister Moth (Cello) und Musikdir. E. Jos. Müller (Klavier) zu einem Trio, dessen Vorträge lebhaften Beifall fanden. (Prof. Junker, Kaiserl. japanischer Hofkapellmeister, war der Bahnbrecher der deutschen Musik in Japan und hat sich dort hervorragende Verdienste erworben. Die Bildung eines guten Orchesters war seine Sorge; in die Marinekapellen, deren Inspizient er war, hat er die Streichmusik eingeführt. Wenn jetzt in Tokio Werke wie Beethovens Neunte, Brahms' Requiem usw. aufgeführt und gewürdigt werden können, so ist das die Folge von Junkers rastloser Tätigkeit.) Als Geiger verfügt Junker über einen grossen Ton, hervorragende Technik und leidenschaftlichen, temperamentvollen Vortrag. Konzertmeister Moth ist ein echter Künstler auf seinem Instrument, vor allem ein feiner Kammermusikspieler. Musikdir. E. Jos. Müller bewährte sich sowohl bei den Solovorträgen, wie auch bei den Trios als tüchtiger Klavierspieler und zuverlässiger Begleiter; besonders in dem Trio von Arensky und der Suite von Schütt fand er Gelegenheit seine Kunst zu beweisen.

Kassel. Am Hoftheater fand die Uraufführung von Gabrielle Ferraris zweiaktigem Musikdrama „Der Cobzar“ statt. Der Text von H. Wascaresco und P. Milliet (deutsch von Otto Neitzel) behandelt das alte Thema des heimkehrenden Liebhabers, der die frühere Geliebte mit einem anderen Mann verheiratet findet. Die Musik packt durch ihre veristische Art.

Zwickau. Am Totensonntag wurde Felix Draesekes drittes Oratorium aus dem Mysterium „Christus“ in der Marienkirche aufgeführt. Das Werk, an dessen Wiedergabe der a cappella-Verein, der Kirchenchor zu St. Marien u. a., sowie die verstärkte Stadtkapelle, zusammen etwa 300 Personen, und 7 Solisten (Christus: Prof. Albert Fischer aus Sondershausen) mitwirkten, machte unter der vortrefflichen Leitung des Königl. Musikdirektors Vollhardt tiefen Eindruck.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 6. Dezember 1913, Nachm. 1/2 2 Uhr:

R. Volkmann: „Er ist gewaltig und stark“. G. Vierling: „Turmchoral“.

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Schlesischen Verlagsanstalt (vorm. Schottlaender), G. m. b. H., Berlin, bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Die diesjährige Hauptversammlung findet

Montag, den 22. Dezember vormittags 10 Uhr im Architektenhause zu Berlin, Wilhelmstrasse 92/93 statt.

Für den Aufenthalt bei der Hauptversammlung wird, da in nächster Nähe des Architektenhauses gelegen, das Hotel Prinz Albrecht, Prinz-Albrechtstrasse 9, in welchem Zimmer von M. 3.— an zu haben sind, empfohlen. Der Vorsitzende wohnt daselbst vom 20. Dezember ab.

Als Antrag zur Hauptversammlung ging ein:

An die Behörden mittlerer und kleinerer Städte sind Anregungen zu schicken, das gesamte Musikwesen der betreffenden Städte zu konzentrieren und in der Hand eines künstlerisch vielseitig gebildeten Musikers als städt. Musikdirektor zu vereinen.

Wir machen auf das beiliegende Werbungsmaterial betreffs Beitritt in den Verband besonders aufmerksam und bitten dasselbe an noch nicht dem Verbande angehörende Kollegen zwecks Beitritt zu senden.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Das nächste Heft erscheint am 11. Dez.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 8. Dez. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 50

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 11. Dez. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Siebentes Gewandhauskonzert

Zweiter Brahms-Abend

Serenade A dur; Konzert für Violine (D dur), vorgetragen von Herrn Konzertmeister Edgar Wollgandt; zweite Sinfonie (D dur)

An den Brahms-Abenden des Gewandhausorchesters wird das Reichste und Tiefste von moderner Musik gegeben. Die Fabel von Brahms als einem Epigonen ist ja nun glücklich beseitigt. Mögen die Zeitgenossen ungerecht sein — als Masse sind sie es immer und können gar nicht anders —: die Zeit selber bringt alles in Ordnung. In puncto Brahms ist das ziemlich schnell gegangen. Man weiss heute, dass er den beiden anderen grossen B ebenbürtig ist. Und wer es immer noch nicht weiss, dem sind solche Brahms-Abende um so nötiger.

Auch die äussere Wirkung, die früher ausblieb und aus bekannten Gründen unmöglich war, steht nunmehr fest, freilich nur dann, wenn Orchester und Dirigent so bedeutend sind wie das Gewandhausorchester und Nikisch. Die Vergeistigung der musikalischen Ausführung, wie sie Brahms verlangt, um zu seinem vollen Rechte zu gelangen, ist hier unter den feinen Händen der Spieler und ihres Führers auf eine Höhe gehoben, die das volle Verständnis und das reine Geniessen einer Kunst herbeiführt, die das äussere Material, den musikalischen — eigentlich musikfeindlichen — Apparat geradezu vergessen macht.

Die Werke dieses zweiten Brahms-Abends sind hinlänglich bekannt: die „modernste" Gesinnungsgenossen ziemlich fremdartig berührende zweite Serenade (ohne Violinen), das durch und durch sinfonische Violinkonzert und die fast Schubertsche, von musikalischem Reichtum überströmende D dur-Sinfonie. Das das Violinkonzert nicht nur ein Meisterwerk, sondern auch im höchsten Grade dankbar ist, bewies der stürmische Beifall, der Herrn Konzertmeister Wollgandt zuteil wurde. Seine Wiedergabe war denn auch ganz in Brahmsischem Geiste gehalten, durchaus verzichtend auf äusseren Glanz und einzig bedacht auf die Gestaltung des reichen inneren Lebens, das dieses Konzert den allerbedeutendsten anreiht, die von unseren Grossmeistern geschrieben worden sind.

Das Schönste des Abends — und dem Wesen der Brahmsischen Kunst durchaus gemäss — war, dass man sich bei Nikisch, Wollgandt und dem Orchester nicht im geringsten der Virtuosität bewusst ward. Die Virtuosität ist ja nur eine Voraussetzung, allerdings eine unerlässliche. Erst, wenn sie gänzlich vergessen werden kann, entsteht die Kunst. Mag es dabei noch immer Tücken des Objektes geben (etwa Blechblasansätze), für die niemand einstehen kann: Brahms im Gewandhaus, wie diesmal, bedeutet eine Höhe der Kunst.

Friedrich Brandes



Das Konzertjahr 1912/13

Von **Ernst Challier sen.** (Giessen)

II.

Von mehreren Seiten aus dem geschätzten Leserkreise der „Neuen Zeitschrift für Musik" bin ich aufgefordert worden, neben meinen allgemeinen Angaben auch speziellere zu bringen, da es doch von Interesse ist, die Werke kennen zu lernen, die in besonders erhöhtem Masse auf den Programmen standen. Ich entspreche dem gern und ergänze meine Statistik des Konzertjahres 1912/13, die ich in Nr. 45 dieser Zeitschrift veröffentlichte. Ich wähle auch hierbei die alphabetische Anordnung, die ja stets das Material am übersichtlichsten gruppiert.

Von J. S. Bach sind von den Brandenburgischen Konzerten das 3. 5mal, das 2. 4mal, das 1. und 5. je 3mal und das 7. 1mal zu Gehör gekommen. Die Matthäus-Passion erhielt 21, die Hmoll-Messe 5, das Weihnachtsoratorium 4 und die Johannes-Passion 3 Auff. L. van Beethoven: Auf den Programmen standen von den 10 Sinfonien (ich zähle die Jenaer als 10. mit) in Summa 297 Auff. 1. 15, 2. 22, 3. 44, 4. 40, 5. 47, 6. 25, 7. 26, 8. 26, 9. 35, 10. 17. (Die Jenaer hatte 1911/12 41 Auff.) Die 10 Ouvertüren mit 131 Auff.; wie immer steht an der Spitze: Egmont mit 42, dann Leonore III mit 37, Coriolan mit 15. Das Violinkonzert mit 17, die beiden Romanzen op. 40 mit 7, op. 50 mit 5. Von den Klavierkonzerten ragen hervor op. 73 mit 25, op. 58 mit 17, op. 37 mit 10. Streichquartette in Summa 117 Auff., bevorzugt op. 59 Nr. 1, op. 131, op. 132 mit je 11, op. 18 Nr. 4, op. 59 Nr. 2 mit je 9. Von den Klaviertrios sind zu nennen op. 1 Nr. 3 mit 11, op. 97 mit 10, op. 70 Nr. 2 mit 8. Klavierduos in Summa 44 Auff. Die Klaviersonaten 88 unter Bevorzugung von op. 57 mit 13, op. 27 Nr. 2 u. op. 111 mit 8, op. 110 mit 7, op. 31 Nr. 2 mit 6 Auff. Die Missa solemnis stand 12mal auf den Programmen. Johs. Brahms: Von Orchesterwerken konnten in Summa 186 notiert werden, Sinfonien: 1. 32, 2. 19, 3. 21, 4. 20, Akademische Festouvertüre 17mal, Haydn-Varia-

tionen 19mal, Tragische Ouvertüre 8mal. Das Violinkonzert 24 mal, das Violin- und Cellokonzert 13 mal, Klavierkonzert op. 15 7mal, op. 83 19mal. Aus den Kammermusikwerken: Klaviersonate op. 5 13mal, Quartett op. 25 9mal, op. 26 13mal, op. 51 Nr. 2 8mal, Quintett op. 34 8mal, Sonate für Klavier und Cello op. 120 5mal. Von Chorwerken: das deutsche Requiem 15mal, Die Rhapsodie 7mal. Max Bruch: Violinkonzert Gmoll 13mal, Dmoll 4mal; Kol Nidrey 4mal. A. Bruckner: die Sinfonien in Summa 39mal; Nr. 4 (romantische) 20mal, Nr. 5 und 9 je 7, Nr. 3 8mal. Fréd. Chopin: die Summe seiner 489 Aufführungen ist arg zersplittert, herausragen nur sein Klavierkonzert op. 11 mit 15 Auff., die Polonaise op. 53 mit 24, Ballade op. 47 mit 21, Sonaten op. 58 mit 18, op. 35 mit 8, Ballade op. 23 mit 10, Scherzo op. 20 mit 11, op. 31 mit 6, Berceuse op. 57 mit 12. G. F. Haendel: die Oratorien: Samson mit 7, Messias mit 6, Israel in Ägypten mit 5, Josua mit 3, Jephta, Judas Makkabaeus, Saul mit je 3 Auff. Jos. Haydn: von den 100 Auff. der Sinfonien ist nur die Paukenschlag mit 6 und die Militär mit 7 zu nennen. Die Schöpfung fand 15, die Jahreszeiten 8 Auff. Franz Liszt: 103mal standen die Orchesterwerke auf den Programmen, es erhielten: Tasso 13, Les Préludes 12, Orpheus 7, Die Ideale 5, Divina Comedia, der Mephisto-Walzer und Ungarische Fantasie je 4, Faust-Sinfonie, Hunnenschlacht, Mazeppa je 3 Auff. Das Esdur-Konzert 13, das A dur 3, Pathétique für 2 Klaviere 6 Auff. Gustav Mahler: Von seinen Sinfonien die 4. 17mal, die 3. 4mal, die 2. und 9. je 3mal. Das Lied von der Erde 6 mal, die 5 Totenlieder 8mal. Felix Mendelssohn-Bartholdy: Die Sinfonien: 3. 8mal, 4. 7mal, die Reformations-Sinfonie 2mal. Von den Ouvertüren: Sommernachtstraum 14mal, Hebriden 12mal, Meeresstille und glückliche Fahrt 10mal, Melusine 5mal. Das Violinkonzert 17mal. Der Elias und Paulus je 5mal. W. A. Mozart: von den 207 Orchesterwerken ragen nur bescheiden hervor Ouvertüren: Figaro mit 17, Zauberflöte mit 9, Entführung mit 4mal; die Sinfonien: Cdur mit der Fuge 10, die bekannte Gmoll 11mal. Schubert: Die stets hervorragend bevorzugten Werke sind auch in diesem Jahre dieselben geblieben. Die Sinfonie Hmoll (unvollendet) hatte 29, die Cdur (die 7.) 37, die Ouvertüre Rosamunde 12 und das Forellenquintett 11 Auff. Robert Schumann: Sinfonie Nr. 1 mit 9, 2 mit 6, 3 mit 5, 4 mit 14; das Klavierkonzert op. 54 22 Auff. Von Chorwerken: Paradies und die Peri mit 5, Rose Pilgerfahrt und Manfred mit je 2 Auff. Richard Strauss: Orchesterwerke: Tod und Verklärung mit 31, Till Eulenspiegel mit 24, Don Juan mit 11, Sinfonia domestica mit 9, Also sprach Zarathustra mit 7 Auff. Peter Tschaikowsky: Sinfonien: 6. (pathétique) 17mal, 4. 9mal, 5. 7mal. Richard Wagner: Gewaltige Zahlen hat die 100 Jahr-Gedenkfeier für diesen Meister gebracht. Von dem ihm zuteil gewordenen 776 Auff. waren 507 Orchesterwerke. Ich beginne mit den Ouvertüren (Vorspielen): Meistersinger 49mal, Tristan (mit Liebestod) 45mal, Tannhäuser 39mal, Faust 36mal, Lohengrin 25mal, Parsifal 25mal, Fliegender Holländer 23mal, Rienzi 19mal. Sonstige Orchesterwerke: Siegfried-Idyll 49mal, Trauermusik 18mal, Kaisermarsch 17mal, Waldweben 14mal, Huldigungsmarsch 13mal. Konzertmässige Aufführungen des Parsifal haben 23 stattgefunden, theatralische, Akte aus Holländer, Lohengrin und Meistersinger je 1mal. Carl Maria von Weber: 116 Orchesterwerke, darunter die Ouvertüren: Euryanthe 32mal, Freischütz 28mal, Oberon 24mal, Jubelouvertüre 9mal, auch die Aufforderung zum Tanz, mit seinem irreführenden Schluss, fand 5 Auff. Felix Weingartner: Das einstimmige Lied bedeutet hier die Mehrzahl, von den 20 Orchesterwerken nahm die Lustige Ouvertüre mit 12 Auff. für sich in Anspruch. Auch bei Hugo Wolf, dem genialen Liederkomponisten, herrscht das Lied überwiegend vor, hier kann ich nur die Italienische Serenade mit 17 und Penthesilea mit 2 herausgreifen.

Nach vorstehender Ausführung sind die besonders bevorzugten Werke:

Sinfonien für Orchester

1. Beethoven V. 47mal, 2. Beethoven III. 44mal, 3. Beethoven IV. 40mal, 4. Schubert VII. 37mal, 5. Beethoven IX. 35mal, 6. Brahms I. 32mal, 7. Schubert Hmoll 29mal, 8. Beethoven VII. 26mal, 9. Beethoven VIII. 26mal, 10. Beethoven VI. 25mal, 11. Beethoven II. 22mal, 12. Brahms III. 21mal, 13. Brahms IV. 20mal, 14. Bruckner IV. 20mal, 15. Brahms II. 19mal, 16. Mahler IV. 17mal, 17. Tschaikowsky VI. 17mal, 18. Beethoven I. 15mal, Schumann IV. 14mal.

Ouvertüren für Orchester

1. Wagner Meistersinger 49mal, 2. Wagner Tristan 45mal, 3. Beethoven Egmont 42mal, 4. Wagner Tannhäuser 39mal, 5. Beethoven Leonore III 37mal, 6. Wagner Faust 36mal, 7. Weber Euryanthe 32mal, 8. Weber Freischütz 28mal, 9. Wagner Lohengrin 25mal, 10. Wagner Parsifal 25mal, 11. Weber Oberon 24mal, 12. Wagner Fliegender Holländer.

Konzerte mit Orchester

Klavier: 1. Beethoven op. 73 25mal, 2. Schumann op. 52 22mal, 3. Brahms op. 83 19mal, 4. Beethoven op. 58 17mal, 5. Chopin op. 11 15mal, 6. Beethoven op. 37 10mal. Violine: 1. Beethoven op. 61 42mal, 2. Brahms op. 77 24mal, 3. Mendelssohn op. 64 17mal, 5. Bruch op. 26 13mal.

Grosse Geistliche Chorwerke.

1. Wagner Parsifalszenen 23mal, 2. Bach Matthäus-Passion 21mal, 3. Brahms Deutsches Requiem 15mal, 4. Haydn Jahreszeiten 8mal, 5. Beethoven Missa solemnis 7mal, 6. Haendel Samson 7mal.



Das Kinderorchester unterm Weihnachtsbaum

Von Dr. **Max Unger**

Die grosse Neigung des Durchschnittskindes zur Musik ist eine Erscheinung, die sich unschwer aus einfachen Ursachen einleuchtend erklären lässt. Einmal ist die Musik, mit den Schwesterkünsten verglichen, vielleicht als die sinnenfälligste Kunst anzusprechen, da das Gehör der Sinn ist, der durch den Erreger des Klanges, die Luft, sozusagen am rohesten und unmittelbarsten in Mitleidenschaft gezogen wird; dann kommen dem Kinde gerade die Eindrücke, die sich mehr an die Einbildungskraft als an das Denk- und Vorstellungsvermögen wenden, auf halbem Wege entgegen.

In der primitivsten Weise äussert sich beim jüngsten Kinde die Freude am Klang schon durch seine grosse Vorliebe für Lärminstrumente. Unterhaltungs- und Lehrbücher wird es beim Besuche von Jahr- und Weihnachtsmärkten im allgemeinen entbehren mögen, aber wird es glücklich sein, ohne eine Ratsche, eine Trommel oder

Trompete heimkehren zu müssen? Selbst das farbenfreudigste Bilderbuch wird in der Ecke liegen bleiben, wenn es mit einem hübschen Kinderinstrument in Wettbewerb treten muss. Aber wehe dem Mittagsschläfchen des Grosspapas oder dem Hausfleiss des geistig regsamen Vaters, wenn sich eine Schar Kinder zusammengefunden hat, ausgerüstet lediglich mit Instrumenten, deren deutsche Übersetzung besser Geräusch- als Tonwerkzeuge wäre. Alle Kinder sind ja leider nicht so wohlerzogen, oder sagen wir besser: so vorbedachtsam wie die, die sich Ludwig Richter für seine Kindersinfonie zu Vorbildern nehmen konnte und die Eduard Mörike, der Mitzeuge der Szene, samt ihrer Umgebung mit diesen Worten schildert:

„Nun, beim äussersten Häuschen an der hintern
Grabenmauer ist gar ein stiller Winkel.
Eine Witwe des Kantors selig, wohnt dort
Mit drei Kindern. Der eine Sohn ererbte
Seines Vaters geliebte Geige, aber
Alle drei von seinen Gaben etwas.
Unvollständig noch, als wir kamen, lärmte,
Sang und pfiff das Orchester durcheinander:
Für die Fehlenden spielte die gesamte
Junge Nachbarschaft mit, und nicht nach Noten.
Doch verstummend auf unsern Wink mit einmal
Wich das wirre Getös' dem hellen Goldklang
Einer himmlischen Mädchenstimme ..."

Vielleicht hätte es in diesem Fall der Flucht ins Freie gar nicht einmal bedurft, da es sich, von dem „wirren Getös'" des „Einstimmens" abgesehen, um eine, wie der Verfolg des Gedichtes ergibt, regelrechte und ernsthafte Orchesterprobe handelte. Mit ein wenig gutem Willen wird sich aber auch in der Jahreszeit, wo die kleine Welt, ihrem grössten Fest entgegenwartend, an das Zimmer gefesselt ist, die Stunde der Orchesterübung ausfindig machen lassen. Wie gross gerade gegen Weihnachten der musikalische Eifer der Jugend ist, darin macht jeder Musiklehrer seine Erfahrungen. Welche Freude aber erst, wenn sie sich zu gemeinsamer musikalischer Betätigung, ganz wie die grossen Musiker im Weihnachtsmärchen oder bei der Platzmusik, vereinigen darf.

Im allgemeinen bildet das Klavier die Hauptstütze der Kinderkapelle. Seltener ist, dass es gänzlich entfällt und an seine Stelle die erste und zweite Violine mit einem Bassinstrument (Cello) treten. Die Bratsche wird nur selten vorgeschrieben werden, weil sie von den Kindern kaum zu handhaben ist. Dass schon die Geigen und Celli für die Jugend in kleinerer Form gebaut werden, ist ja bekannt genug.

Die ebengenannten Instrumente sind im Kinderorchester die einzigen, die eines ausgiebigen Studiums zu ihrer Beherrschung bedürfen. Wichtiger als eine rein musikalische Ausbildung ist für die Spieler der übrigen, dass ihr rhythmisches Gefühl bis zu einem bestimmten, durchaus nicht so niedrigen Grade entwickelt ist. Im allgemeinen vermeidet man also die andern schwerer spielbaren Orchesterinstrumente und beschränkt sich im übrigen auf die Schlag-, Glocken- und Lärminstrumente. Allein die Trompete macht eine Ausnahme davon, doch pflegt ihre Technik für das Kinderorchester durch zwei oder ein paar mehr Klappen so erleichtert zu werden, dass ihre Handhabung eben ein „Kinderspiel" zu nennen ist. Selbstverständlich sind die übrigen hinzutretenden Orchesterinstrumente, wovon das Tamtam, die kleine Trommel, der Triangel, das Tambourin, die Kastagnetten, der Schellenbaum und das Glockenspiel als die hauptsächlichsten genannt werden sollen, den Kinderhänden angepasst, d. h. gewöhnlich in kleinerer Form hergestellt, ja einzelne davon, wie die Kastagnetten und der Schellenbaum, werden mitunter in einer vereinfachten Form hergestellt, die auf die ursprüngliche nicht einmal mehr raten lässt.

Zu diesen Instrumenten, die den Musikkapellen entnommen sind, treten die eigens für den Gebrauch der Kinder erfundenen. Da sind die zweitönigen Kuckucke, die in zweierlei Gestalt, als verstellbare Pfeifen und als tönende Blasebälge verfertigt werden, dann die Wachteln, die auf einen nicht fest bestimmten grellen hohen Ton gestellt sind, die Nachtigallen, eigentümliche Instrumente, die gewöhnlich wie kurze Tabakspfeifen gestaltet sind und zur Hälfte mit Wasser angefüllt werden, ferner die Waldteufel (Knarren), die Knallbüchsen, die Peitschen, die aus zwei verbundenen, aufeinander zu schlagenden Brettern bestehen, ferner die Schlitten (Hölzer, die auf Sandpapier gerieben werden) und endlich die Mirletons, auch Kammtrompeten genannt, worauf der Ton durch Summen mit dem Mund erzeugt wird. In Spielwarenläden und Musikalienhandlungen sind alle diese Instrumente für einen billigen Preis zu haben; manche Verleger liefern sie auch gleich zu ihren Verlagswerken in ganzen Sätzen mit.

Wir wissen, dass das Kinderorchester nicht erst eine Errungenschaft des vergangenen Jahrhunderts ist. Als Komponist seiner Kindersinfonie verdient ja Joseph Haydn tatsächlich das hinsichtlich seiner andern Sinfonien zu sehr missbrauchte Epitheton Papa. Sein Werk für die Kinderkapelle lebt noch heute als die Perle dieser Literatur und atmet, in knapper aber beinahe vollständiger Sinfonieform — nur der langsame Satz fehlt — echt Haydnscher Anmut und Liebenswürdigkeit. Ihre bekannte Neuausgabe ist von einem feinen Kenner der Kindesseele, Carl Reinecke, bei Breitkopf & Härtel besorgt worden. Ein anderes Werk, das aus noch früherer Zeit stammt, ist hier auch zu erwähnen, obgleich die Originalfassung nicht für Kinderorchester bestimmt ist. Leopold Mozart, der Verfasser einer berühmten Violinschule, ein tüchtiger Komponist, vor allem aber der liebevolle und erzieherisch bedeutende Vater des unsterblichen Wolfgang Amadeus, ist der phantasiereiche Kopf, der eine lustige „Schlittenfahrt" für Orchester, eine wahrhaft „sinfonische Dichtung" im heutigen Sinne erfunden hat. Für die Zweifler sei das Programm, das der Komponist selbst dazu aufgesetzt hat, hierher gestellt:

„Den Anfang macht eine Intrada von einem artigen Andante und prächtigen Allegro. Nach diesem folget alsogleich eine Intrada mit Trompeten und Pauken. Auf dieses kommt die Schlittenfahrt mit dem Schlittengeläut und allen anderen Instrumenten. Nach geendigter Schlittenfahrt hört man sich die Pferde schütteln; auf welches eine angenehme Abwechselung der Trompeten und Pauken mit dem Chor der Oboisten, Waldhornisten und Fagottisten folget, da die erstern ihren Aufzug, die zweiten aber ihren Marsch wechselweise hören lassen. Nach diesem machen die Trompeten und Pauken abermal eine Intrada und die Schlittenfahrt fängt sich wieder an, nach welcher alles stille schweigt, denn die Schlittenfahrts-Compagnie steigt ab und begibt sich in den Tanzsaal. Man hört ein Adagio, welches das vor Kälte zitternde Frauenzimmer vorstellt. Man eröffnet den Ball mit einem Menuett und Trio. Man sucht sich durch Teutsche Tänze immer mehr zu erwärmen. Es kommt endlich der Kehraus und letzlich be-

giebt sich die ganze Compagnie unter einer Intrada der Trompeten und Pauken auf ihre Schlitten und fahren nach Hause —".

Harmlos wie das Programm, so ist auch die Musik von Leopold Mozart dazu geschrieben. Das Stück hätte nun hier überhaupt nicht erwähnt zu werden brauchen, wenn es nicht von dem Komponisten F. Th. Cursch-Bühren für unsere Kleinen geschickt bearbeitet worden wäre. (Es ist so ebenfalls bei Breitkopf & Härtel herausgegeben worden.) Einzelne unwesentliche Stellen hat der Bearbeiter glücklicherweise ausgemerzt, so dass nun ein Werkchen vorliegt, das sich zum Vortrag für Kinder unterm Weihnachtsbaum vortrefflich eignet.

Aus der Zahl von Komponisten, die dem Beispiel Papa Haydns in der Komposition von Kindersinfonien folgten, soll die des in der Musikgeschichte als Geiger und Komponist nicht unbekannten Bernhard Romberg, der ein Vetter des bedeutenden Cellisten Andreas Romberg und ungefähr ein Zeitgenosse Beethovens war, angeführt werden, ein anmutiges Werkchen, das im Klavierteil durchaus für Kinderhände geschaffen ist. (Eine neue Ausgabe ist bei Heinrichshofen in Magdeburg erschienen.) Einen glücklichen Griff hat der als Bearbeiter und Komponist wohl bekannte Géza Horváth getan, indem er eine Cdur-Sonate (op. 33) des bekannten Beethovenfreundes Anton Diabelli als Kindersinfonie und zwar recht artig bearbeitete. Das Werk macht in seiner relativen Schwierigkeit und Länge schon grössere Ansprüche als die bisher angeführten, lohnt aber die darauf verwandte Mühe reichlich. Von den übrigen Namen, die zum Teil schon in unsere Zeit herein reichen, ist erst einer anzuführen, der nicht ganz so edeln Klang wie die andern besitzt. Es ist F. X. Chevatal, der mit Recht als modischer Komponist seiner Zeit gilt. Dass er es wirklich ist, beweist auch seine Weihnachtssinfonie op. 183 (Heinrichshofen), die nicht in der üblichen knappen Sonatenform sondern in Gestalt des leicht eingänglichen und deshalb bei der Jugend sehr geschätzten Potpourris geschrieben ist. Immerhin ist das Ding nicht ungeschickt angepackt und durfte, da es sehr beliebt geworden ist, hier nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Zwei blinkende Perlen der Kindermusikliteratur stammen indes von dem in der kleinen wie gross angelegten Kunstform fast gleich bedeutenden verstorbenen Altmeister Carl Reinecke, der ja den Kleinen bekanntlich noch viele andere bedeutende, ganz in ihrem Geist erfundene Werke geschenkt hat, und von dem als Komponist erziehlicher Musik wohlbekannten lebenden Kleinmeister Ludwig Schütte. Es ist schwer, zu entscheiden, welcher Kindersinfonie man den Vorzug geben soll, dem viersätzigen Werk in Ddur (op. 239) von Reinecke (Jul. H. Zimmermann) oder dem dreisätzigen in Cdur (op. 81) von Schütte (N. Simrock). Beide fliessen über von Wohllaut und Anmut und sind instrumental, zwar nicht allzu leicht, doch vorzüglich gesetzt.

Um zu zeigen, wie stark die Nachfrage nach Literatur für Kinderkapellen ist und wie eifrig die Tonsetzer und Verleger am Werk sind, möchte der Schreiber dieser Zeilen den Leser nicht ohne ein kleines Verzeichnis von Stücken aus den letzten Jahren und Jahrzehnten entlassen. Besonders, wenn auch nicht ausschliesslich, soll dabei natürlich die Beziehung zum Christfest berücksichtigt werden. Freilich müssen wir es uns hier mit einer mässig grossen Auswahl genügen lassen; doch werden nur wenige Werke von Bedeutung unangeführt bleiben.

Weihnachtssinfonien in freierer Form und nicht ganz so gediegener Satzweise wie die meisten der oben genannten bieten G. Unbehaun (Siegel) und W. Dölb (Verlagsanstalt Hymnophon). Doch sind beide sehr gefällige Musik und geben auch einem rezitatorisch begabten Kind Gelegenheit, sich auszuzeichnen. Musikalisch auf ungefähr gleicher Stufe stehen das „Weihnachtskonzert" von J. Hoppe und die dreisätzige durch ihre rhythmische Frische ergötzliche Kindersinfonie von R. Tviele (Schlesinger). Leichte Ware beschert auch Léon Jessel, der durch seinen Zinnsoldatenmarsch bekannt gewordene Komponist, in seinem Charakterstück „Im Spielwarenladen" (Heinrichshofen). Doch bringt er in die Gleichmässigkeit der weihnachtlichen Kompositionsformen eine kleine angenehme Abwechslung, indem er seinem Werk den Gedanken unterlegt: Nachts herrscht im Spielwarenladen tiefe Ruhe. Da verkündet die Uhr die Mitternachtsstunde und das Spielzeug erwacht. Das wird dann in recht ansprechender Weise durchgeführt. Recht anspruchslos, aber mit vielen weihnachtlichen Weisen durchsetzt, gibt sich E. Simons „Musikalische Weihnachtsfeier" (Heinrichshofen), ähnlich, nur ein Quintchen leichter auszuführen, die „Weihnachtsfeier" von Julius Weiss (Selbstverlag). Vom Schema weicht wieder Heuser in seiner „Weihnachts- oder Geburtstagsmusik" (Schlesinger) ab: Für vier Stimmen, Pianoforte und Kinderinstrumente erfunden, erfordert sie ausser dem mit Kindern besetzbaren Sopran und Alt auch den Tenor und Bass und ist im übrigen von recht kräftigem Charakter.

Endlich noch ein paar flotte Tänze: Otto Lessmann bietet einen musikalisch über dem Durchschnitt stehenden wohlklingenden Walzer, Eduard Holst eine zündende Seguidilla (Fr. Schuberth jr.), Carl Meyer eine nach Weihnachtsliedern geschickt zusammengestellte Quadrille (Simon). O. Messners Quadrille „Weihnachtsjubel" unterscheidet sich davon nur wenig; nur ist zu erwähnen, dass hier das übliche Klavier durch die Zither ersetzt wird.

Es gibt schwerlich einen einfacheren und besseren Weg, in der Jugend die Liebe zur Musik zu wecken, als ihnen die ernste Beschäftigung mit den Kinderinstrumenten zu gewähren, vor allem sie zum Ensemblespiel im Kinderorchester anzuregen. Aber nicht bloss die Klavier und die Streichinstrumente spielenden Kinder tragen einen grossen Gewinn davon, sondern auch die, denen die Blas- und Lärminstrumente obliegen. Keins davon wird, wenn es ein edleres Tonwerkzeug unter die Hände bekommt, mit dem Takt und Rhythmus so leicht in Widerstreit geraten. Und bei dem grossen allgemeinen Nutzen ist doch die gemeinsame Übung für das Kind so unterhaltsam und anregend. Was sagt doch gleich Mörike über die schon genannte Aufführung der Kindersinfonie, bei der es nur mit der Probe sein Bewenden hatte?

„... Eine Probe nur freilich, aber war nicht
Stets den Liebenden selber ihres Glückes
Vorbereitung so süss wie die Erfüllung?"



Nochmals das „unbekannte Gespräch" zwischen Wagner und Nietzsche

I.

In Heft 45 der „Neuen Zeitschrift für Musik" erhebt Prof. Prüfer einen Vorwurf gegen Frau Förster-Nietzsche: sie hätte durch Veröffentlichung des Gespräches im dem-

nächst erscheinenden „Einsamen Nietzsche" das Andenken ihres Bruders sowie das Wagners getrübt. Wie? Sollte sie es unterdrücken? Die Biographie Nietzsches von seiner Schwester ist in der Absicht verfasst, möglichst wahrheitsgetreu mitzuteilen, was irgendwie zum Verständnis des Lebens und der Werke Nietzsches beitragen kann. Und da sollte eine Unterredung, die in der Tat helles Licht auf die Hintergründe der Abwendung Nietzsches von Wagner wirft, aus schonender Rücksicht auf Wagner weggelassen werden? Ein solches Unterdrücken käme historischer Fälschung nahe. Übrigens wird von dem Gespräch jetzt nicht zum ersten Male berichtet. Die Grundzüge sind bereits vor sieben Jahren in der sogenannten Taschenausgabe von Nietzsches Werken (Leipzig 1906, Band III, S. XXII) veröffentlicht worden. Die sachlichen Einwände Prof. Prüfers treffen den springenden Punkt des Gesprächs gar nicht. Nietzsche betrübte sich über die Unaufrichtigkeit Wagners sich selbst gegenüber, die Nietzsche aus dem Bekenntnis zu christlichen Anschauungen heraushörte. Er konnte sich nicht davon überzeugen, dass ein Mann wie Wagner, den er immer nur als Feuerbachschen Atheisten schroffster Färbung gekannt hatte, ernsthaft persönliche Wirkungen beim Genuss des christlichen Abendmahls verspüren könne. Was hat aber diese Witterung einer letzten Unredlichkeit bei Wagner damit zu tun, dass der Parsifal bereits Anfang der 60er Jahre entworfen worden ist? Diese vermutete Unaufrichtigkeit bei Wagner war es, um derentwillen sich Nietzsche ihm entfremdet fühlte. Dafür ist es ganz gleichgültig, dass der Parsifal bereits zwei Jahrzehnte vorher seinen Grundgedanken nach konzipiert war, worauf Prof. Prüfer in seiner Argumentation so grossen Nachdruck legt.

Frau Förster-Nietzsche selbst gibt im „Einsamen Nietzsche" eine Andeutung darüber, auf welchem Wege vielleicht noch eine persönliche Verständigung (wenn auch keine dauernde sachliche) der beiden Freunde möglich gewesen wäre. Man hätte nur etwas weiterlesen und etwas mehr zitieren sollen. Sie sagt: „Wenn Wagner zu meinem Bruder in aller Schlichtheit und Aufrichtigkeit gesagt hätte: ‚in diesem christlichen Mittelalter mit seinen gesteigerten religiösen Empfinden liegen für einen Künstler starke Antriebe vor, sie künstlerisch musikalisch zu gestalten,' wenn er mit stolzer Heiterkeit und etwas Schelmerei ihm gesagt hätte, ‚jetzt will ich einmal diese Zeitempfindung in Musik setzen,' so würde dies mein Bruder sehr wohl begriffen und ihm zugestimmt haben."

Zur Illustration von Nietzsches Stellung zum Parsifal möchte ich noch eine vielleicht wenig bekannte Äusserung aus den Briefen an Peter Gast (25. Juli 1882) hier beibringen: „Sonntags war ich in Naumburg, um meine Schwester ein wenig noch auf den Parsifal vorzubereiten. Da ging es mir seltsam genug! Schliesslich sagte ich: ‚meine liebe Schwester, ganz diese Art Musik habe ich als Knabe gemacht, damals als ich mein Oratorium machte' — und nun habe ich die alten Papiere hervorgeholt und, nach langer Zwischenzeit, wieder abgespielt: die Identität von Stimmung und Ausdruck war märchenhaft! Ja, einige Stellen, z. B. ‚Der Tod der Könige', schienen uns Beiden ergreifender als alles, was wir uns aus dem Parsifal vorgeführt hatten, aber doch ganz parsifalesk! Ich gestehe: mit einem wahren Schrecken bin ich mir wieder bewusst geworden, wie nahe ich eigentlich mit Wagner verwandt bin .... Sie verstehen wich wohl, lieber Freund, dass ich damit den Parsifal nicht gelobt haben will!!" Dr. Richard Oehler

II.

In der Entgegnung von Dr. Oehler auf meine Richtigstellung ist das Auffälligste die Meinung, die der Verfasser mir als die Nietzschesche entgegenhält: Nietzsche habe sich nicht davon überzeugen können, dass „ein Mann wie Wagner, den er immer nur als Feuerbachschen Atheisten schroffster Färbung gekannt hatte, ernsthaft persönliche Wirkungen beim Genuss des christlichen Abendmahls verspüren könne". Wie konnte denn Nietzsche nur so etwas behaupten!

Allerdings kannte er die — eine Abwendung vom Kirchenchristentum an den Tag legenden — Schriften Wagners aus dessen Züricher Zeit 1849—51. Aber gerade aus der Zeit seiner innigsten Freundschaft mit Wagner, als er 1869 den Meister so häufig vom Basel aus in Triebschen am Vierwaldstätter See besuchte, hatte sich doch Wagner und mit ihm sein zwanzig Jahre jüngerer Verehrer Nietzsche selbst, längst der Philosophie Schopenhauers zugewendet, dessen Lehre ja der Bayreuther Meister im wesentlichen bis an sein Lebensende treu geblieben ist und deren Verwandtschaft mit der Weltanschauung des „Parsifal" ja auch Frau Förster-Nietzsche bekannt ist. Gerade aus jener Triebschener Zeit kennen wir aus ihrer eigenen Biographie ihres Bruders Bd. II einige Aufzeichnungen von ihm, die auch Glasenapp im III. Bd. 1. Abteilung (S. 283/85, 290/91) seiner grossen Biographie Wagners mitteilt, wie aus gleichzeitigen Briefen Nietzsches, in denen immer in Ausdrücken höchster Bewunderung von Schopenhauer die Rede ist, von dem der Meister „die Hoffnung für die Kultur des deutschen Geistes hegte, dass er einst zum Gesetz für unser Denken und Erkennen gemacht werde". Vom „Feuerbachschen schroffen Atheisten" ist dort nirgends die Rede. Auch nicht in dem kurzen Bericht Glasenapps, des Wagnerbiographen, von einem „zwei- bis dreimaligen Zusammensein" Wagners mit Nietzsche in Sorrent in den ersten Novembertagen 1876 (Bd. V, S. 318). Nietzsche muss bei seinem „Heraushören einer Unaufrichtigkeit" bei Wagner seinen aus der Lektüre der Züricher Schriften des Meisters gewonnenen Eindruck mit dem seines persönlichen Verkehrs mit Wagner aus dessen späterer Schopenhauerperiode verwechselt haben und so zu der irrigen Annahme jener Feuerbach-Äusserungen des Meisters gelangt sein.

Auch seine sonderbare Schlussfolgerung aus dieser irrigen Annahme, dass Wagner beim Genuss des christlichen Abendmahls keine persönlichen Wirkungen hätte verspüren können, wiederlegt sich durch Wagners Bekenntnis aus den sechziger Jahren („Mein Leben!" Band I, S. 30): Die Schauer der Empfindung bei Darreichung und „Empfang des Brotes und des Weines (bei seiner Konfirmation Ostern 1827 und erster Kommunion) „sind mir eine so unvergessliche Erinnerung geblieben, dass ich, um der Möglichkeit einer geringeren Stimmung beim gleichen Akte auszuweichen, nie wieder die Veranlassung ergriff, zur Kommunion zu gehen". — Prof. Dr. Artur Prüfer

Berliner Brief

Von Dr. Walter Paetow

Unversehens hat Berlin eine Richard Strauss-Woche erlebt; wie auf Verabredung, — als gälte es nach dem Vorbild anderer Städte einmal energisch darzutun, in wie nahen Beziehungen das Berliner Musikleben zu dem Schaffen seines Opernhaus-Hofkapellmeisters steht, wurde Richard Strauss für einige Tage in den Mittelpunkt aller musikalischen Interessen gerückt; Artur Nikisch stellte das Programm seines philharmonischen Konzertes in den Dienst seiner Kunst; der Opernchor unter Leitung Hugo Rüdels führte eines seiner neuen Werke auf, der wohlbekannte Wiener Konzertsänger Franz Steiner veranstaltete einen Richard Strauss-Abend, an dem er sich der Begleitung durch den Komponisten selbst erfreute; und eine Folgeerscheinung wird nicht ausbleiben; im Königlichen Opernhause ist ein Zyklus der Opern von Strauss angekündigt, soweit sie dem Repertoire angehören. Alle Gebiete seines Schaffens werden somit berührt, denn auch an seine Kammermusik soll demnächst erinnert werden. Unwillkürlich zieht man unter solchen äusseren Vorkommnissen einmal wieder eine Bilanz der Tätigkeit des Komponisten und vergegenwärtigt sich, wie unsere heutige Generation zu ihm steht. Da muss ohne weiteres zugegeben werden, dass Strauss unstreitig der populärste Tonsetzer unserer Tage ist, soweit ernsthafte Musiker in Frage kommen. Er kann in dieser Beziehung getrost mit den beliebtesten Operettenkomponisten unserer Zeit wetteifern; auch wer in der grossen Masse keines seiner Werke kennt, auch wer es sonst zunächst mit Léhar, Lincke und Genossen hält, weiss von „Absonderlichkeiten" des Sinfonikers und Opernkomponisten Strauss und die Titel seiner Werke sind ihm geläufig; noch mehr: eine gewisse unklare Vorstellung von der Art, der Eigenart seiner Tonsprache schwebt selbst den meisten vor, die sich sonst mehr um den Stil der neuesten Tanzmusik als um den Charakter sinfonischen Denkens bekümmern. Unwillkürlich gehen unsere Gedanken an die Anfänge dieses „Berühmtseins" zurück, die noch gar nicht allzuweit zurückreichen. Irre

ich nicht, so wurde Strauss zuerst durch seine italienische Sinfonie in Berlin weiteren Kreisen bekannt, deren Hans von Bülow sich annahm; später trat er zeitweilig selbst als einer der Nachfolger an die Spitze des nach Bülows Tode verwaisten philharmonischen Orchesters, ohne doch die Erfolge erzielen zu können, die man erhofft hatte und die dann, nach Jahren des Interregnums, Artur Nikisch in so reichem Maße herbeizuführen verstanden hat. Damals war er, obwohl im Innersten konsequent modern, doch noch in seinen Ausdrucksmitteln vorsichtig und bescheiden zurückhaltend, wie ja überhaupt nichts so charakteristisch für ihn, dass er ganz plötzlich aus einem Saulus zu einem Paulus (oder auch umgekehrt!) gewandelt wurde. Man braucht nur einen Blick auf seine ersten Werke zu werfen, um sich davon zu überzeugen. Seine Bläser-Suite etwa mutet uns an wie ein Nachklang an klassische und romantische Zeit, und wer sie etwa in der vortrefflichen vierhändigen Klavierausgabe spielt, wird sie als ein Stück echter deutscher Hausmusik betrachten; und sein Violinkonzert, an das im Nikisch-Konzert mit Alfred Wittenberg als sicherem Solisten erinnert wurde, verrät in seiner Anlage wie in seinem Aufbau und seiner Durchführung überall den Einfluss der Romantiker, insonderheit Mendelssohns, den man sonst wahrlich keinen Paten der Straußschen Muse nennen kann; ja, auch in seiner ersten Oper, dem „Guntram", lässt er seine revolutionären Bestrebungen mehr ahnen als erkennen. Dann kommt die endgültige Abkehr vom Alten, das Betonen des eigenen Selbst. Wer wüsste nicht, wie viele Kämpfe dieses mutige Ausschreiten auf eigenen Wegen heraufbeschworen hat, — wie jedes Novum seiner oft exzentrischen Laune die Widersacher in Entrüstung und Zorn versetzte und wie Strauss sich darüber auch in seinen Tondichtungen mehr oder minder humorvoll äusserte!? Wie dann seine Opern alle Welt in Bewegung setzten und eine Strauss-Première mit allen Mitteln der Reklame zu einem sensationellen Ereignis allerersten Ranges gestempelt wurde?! In unseren Zeitläuften ist man derartiges gewohnt; gerade bei Strauss aber hat diese Art der Propaganda oft arg verstimmt und ihm die Sympathien auch vieler derjenigen verscherzt, die sich redlich um ihn mühten. Dennoch — und das ist das Ausschlaggebende! — ist seine Popularität gerade in Berlin unaufhaltsam gewachsen! Wenn eine neue Oper von ihm in Dresden ihre ersten Aufführungen erlebt, können Extrazüge von der Spree an die Elbe abgelassen werden; und wenn er für die Einweihung eines neuen Wiener Konzertsaals eine Gelegenheitskomposition schreibt, so muss sie so schnell wie möglich auch in Berlin zu Gehör gebracht werden; man muss doch auf dem Laufenden sein! — selbst wenn ein solches Werk in der Tat nur eine „Gelegenheitskomposition" darstellt, die bei einem bestimmten Anlasse ihrem Zweck vollauf genügen mag, aber nicht so allgemein musikalische Werte aufweist, um durch sich selbst immer und überall ihre Wirkung zu tun. Ein neues Chorwerk des Gefeierten ruft vollends die allergrösste Aufmerksamkeit wach. Wenn sie vollends den Namen einer „Deutschen Motette" erhält, durch den man unwillkürlich an die Prägung des Wortes deutsches Requiem durch Brahms sich erinnert fühlt, so wird die Neugierde noch grösser! Ihre Wiedergabe erfolgte durch unseren königlichen Opernchor, der sich unter Rüdels umsichtiger Leitung jetzt getrost an die Lösung einer so heiklen Aufgabe heranwagen darf, wie sie die Durchführung eines sechzehnstimmigen Chorsatzes in sich schliesst. Die erwartete Wirkung ist nicht ausgeblieben; aber ich möchte bezweifeln, dass sie tiefgehend gewesen ist. Es erscheint mir überaus bezeichnend, dass Strauss sich seinen Text von Rückert geholt hat, der gewiss ein geharnischter Sonetten-Pathetiker war, aber mit seinen pathetischen Worten die Wucht eines Bibeltextes nie erreichte und in seiner Lyrik den pathetischen Einschlag nie entbehren mochte; Straussscher Kunst ergeht es ähnlich; sie ist mehr erdacht als erlebt und die Mühe eines sechzehnstimmigen Satzes bleibt ersichtlich, so dass man mehr Kunstfertigkeit, als deren Erträgnis geniesst.

Mit neuen Werken sind wir in zwei Konzerten bekannt gemacht, die Max Fiedler als Dirigent und Mischa Elman als Geiger gaben. Fiedler liess, nachdem er mit den „Philharmonikern" Beethovens Egmont-Ouvertüre zu einer hinreissenden Wiedergabe verholfen und das Brahmssche Violinkonzert für den bewundernswert vorwärtsstrebenden Mischa Elman meisterhaft begleitet hatte, eine „Ouvertüre" eigener Komposition aufführen. Man könnte sie wohl eine „Lustspiel"-Ouvertüre taufen, denn sie trägt alle Merkzeichen einer echten Komödie. Weitere Elemente beherrschen sie, aber es fehlt auch nicht an einem elegischen Mittelteil, wie das etwa so dem Wesen einer Komödie Shakespeares oder Calderons entspricht. Der grossen Gefahr „Kapellmeister-Musik" zu schreiben, ist Fiedler auf das Glücklichste entgangen; er bleibt, obwohl er sich durchaus überkommenen Formen bedient, in seinen Gedanken selbständig und plaudert und erzählt durchaus auf seine eigene Art, — immer als ein kluger Kenner aller Instrumentalwirkungen, deren Ausnutzung ihm doch niemals Selbstzweck wird. An einem weiteren Abend vereinigten sich die beiden Künstler, um einem Violinkonzert von Max Vogrich zur Uraufführung zu verhelfen. Der Erfolg war sehr gross und wohlverdient, so dass der anwesende Komponist sich einer spontanen Huldigung erfreuen durfte. Wie mir scheint, trüge die Arbeit, die auf das Motto Eppur si muove getauft ist und in ihren vier Sätzen Dantesche Verse zu Grundgedanken hat, am besten den Namen einer „Rhapsodie" mit obligater Violine. Das Ganze ist durchaus erzählend gehalten, — sowohl im Orchesterpart wie in der Solostimme, die sich auf diese Art ganz frei und deshalb sehr eindrucksvoll bewegen kann. Wird sie mit so vollem, runden Ton gespielt, wie von Mischa Elman, so stellt die beabsichtigte Wirkung ohne weiteres ein.

Zweier neuer Kammermusikwerke möchte ich noch gedenken. Das Sevcik-Quartett brachte einen „dreiteiligen Zyklus für Streichquartett" von V. Stepán zur ersten Aufführung, — das Klingler-Quartett gab einem neuen Streichquartett seines Primgeigers die Weihe. Mit sehr ungleichem Erfolge — unter sehr ungleichen Sternen. Stepán versucht sich in Unmöglichkeiten moderner Disharmonik und geht weniger dem Ausdruck fest umrissener Gedanken und konzentrischer Empfindung nach, als der Austüftelei überraschender Klangwirkungen; Klingler sucht überkommenen Geist für sich selbst auszudenken und für seine Hörer nutzbar zu machen. Sein Quartett ist trotzdem keineswegs als epigonenhaft zu bezeichnen. Ein freier und kluger Geist regt sich hier überall, — ja, wenn im Finale gleichsam die Summe aller anderen Sätze thematisch gezogen wird und dann ein Pizzicato das Ganze abschliesst, so hat man unwillkürlich den Eindruck, als sei hier ein Stück Lebensgeschichte in Musik umgesetzt. Und was besseres könnte man einem Musikstücke nachrühmen?



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Der junge Erich Korngold schreitet kühn von Werk zu Werk und hiermit von Erfolg zu Erfolg. Eine besonders glänzende Talentprobe hat er in seiner neuen „Sinfonietta" op. 5 (Hdur) gegeben, die er im Alter von 14—15 Jahren komponierte und die nun in unserm dritten philharmonischen Konzerte der Saison am 30. November ihre Uraufführung erlebte. Der Partitur, welche (etwa wie Mahlers dritte Sinfonie) das allermodernste Orchester (mit den herabhängenden Glockenstäben, Celesta, Glockenspiel usw.) in Anspruch nimmt, ist vom Komponisten gleichsam als Motto ein kurzes, in Achtel-Quarten aufsteigendes Motiv vorangesetzt, das er „Motiv des fröhlichen Herzens" nennt und welches als Bindeglied (in ursprünglicher Form oder auch vielfach variiert) alle vier Sätze der Sinfonietta durchzieht, von denen aber jeder seine eigene Thematik hat. Nur zuletzt, gewissermassen als Apothese der Grundstimmung (wie auch so häufig bei Mahler) vermittelt das knappe Quartenmotiv, rhythmisch immer mehr belebt und von der vollen Schallmacht des Blechs getragen, den glänzenden Sieg des jugendlichen Frohsinnes, der zwar auch mehr oder minder die vier Sätze der Sinfonietta überhaupt erfüllt, sich aber doch durch allerlei gegensätzliche Stimmungen durchkämpfen muss. Der Bezeichnung „fliessend mit heiterem Schwung" entspricht gar wohl der erste mitunter an Brahms gemahnende Satz der Novität mit seinen zwei liebenswürdig melodischen Hauptthemen, die auch am meisten sinfonisch durchgeführt werden, während später die Musik häufig ins ballettmässige und opernhafte umschlägt. Puccini dürfte (neben Debussy, Delibes, G. Mahler, R. Strauss) ein Lieblingskomponist des jungen Korngold sein. Trotzig wild stürmt das Scherzo auf (Molto agitato, Bdur), das aber seine Grund-

tonart erst nach Richard Strauss' kühner Modulation durch C und Hdur gewinnt. Dazu ein mit dem vergrösserten Frohsinns-Quartenmotiv in Fisdur einsetzendes Trio, das bald in eine zwischen 4/4- und 3/4-Takt schwankende gemächliche Melodie übergeht, die so recht des jungen Autors Vorliebe für tanzartige Bildungen verrät;; der echte (Johann Straußsche) Wiener-Walzer liegt ihm sozusagen im Blute. Scherzo und Trio, zusammen ein famoses Stück und für mein Empfinden, aufs erste Mal Hören (ohne Einsicht in die Partitur, die ich mir leider nicht verschaffen konnte) die originellste, gelungenste Partie des Ganzen. Als eine Art Notturno, daher mit Recht „träumerisch" überschrieben, gibt sich der dritte Satz: Molto Andante Gdur, wobei die zarte etwas an Puccini erinnernde Hauptmelodie nach zwei Takten des gehaltenen Dominant-Septakkords (flageolet der vierfach geteilten Streicher) dem Englischen Horn anvertraut erscheint, gestützt auf leise pizzikierende Geigen, fortgesetzt von sordinierten Bratschen. Aus diesem, mit dem neu harmonisierten Frohsinns-Motiv in duftiger Nachtstimmung gleichsam verhauchenden, poetisch gedachten Andante wollte nur nur eine aufgeregte, gleichsam keifende mittlere Partie fürs erste Mal nicht recht zusagen. Das Finale bringt nach einem einleitenden düsteren Fugato ein Allegro giocoso in Edur, später erst Hdur, auf welches der jugendliche Autor offenbar die grösste Mühe verwendete zu einem schier unerschöpflichen figuralen und kontrapunktischen Wechselspiel, dabei zugleich durch die verblüffende Orchestertechnik den unvorbereiteten Hörer in einen instrumentalen Farbenrausch versetzend, der aber zuletzt beinahe Atembeklemmend wirkt. Und so scheints auch dem Komponisten selbst hier zu ergehen, den ein kritischer Kollege nicht übel mit Goethes „Zauberlehrling" verglichen: die Geister, die er rief, wird er nun nicht los, d. h. der kolossale instrumentale Apparat wächst ihm über den Kopf! An schönen Einzelheiten fehlt es auch hier nicht — ich erinnere an die breite gesangvolle Melodie der Celli in Fisdur — aber es ist zu viel der spitzfindigen, raffinierten Filigran-Arbeit, man verliert den Faden; erst die schon früher erwähnte prächtige Schlußsteigerung mit ihrer natürlichen Kraft und Klarheit wirkte dann wieder versöhnend. Aber vielleicht doch nicht so auf alle Besucher des neulichen philharmonischen Konzertes, denn die letzten Hervorrufe des Komponisten stiessen auf eine deutlich vernehmbare Opposition, die freilich von dem stürmischen Applaus der Majorität übertönt wurde. Das suchten nun wieder die Opponenten durch den wahrhaft demonstrativen Beifallsjubel wettzumachen, welchen sie der nach der Novität — allerdings ganz wundervoll! — gespielten Schumannschen Dmoll-Sinfonie spendeten. Weingartner wurde nach dieser sich einmal wieder so recht in Ohr und Herz schmeichelnden Meisterschöpfung edelster deutscher Romantik wohl vier bis fünfmal gerufen und er verdiente es, denn er hatte als Dirigent einen seiner allerbesten Tage. Das offenbarte auch die prächtige Wiedergabe der beiden Ecknummern des interessanten Konzertes: Beethovens „Prometheus"-Ouvertüre und Brahms' „Akademische Festouvertüre"; besonders aber um die möglichst deutliche Herausarbeitung aller Finessen der mitunter so versteckt liegenden kapriziösen Wendungen, Kombinationen in Korngolds „Sinfonietta" hat er sich jede erdenkliche und — nach meinem Empfinden entschieden erfolgreiche Mühe gegeben. Dass der jugendliche musikalische Heißsporn Erich in seinem Opus 5 trotz einiger allzugewagter Bizarrerien ein im Ganzen entschieden wertvolles, für seine Jahre geradezu erstaunliches Tonwerk hingestellt, in dieser Überzeugung kann uns keinerlei Opposition wankend machen.

Am 29. November lernte das musikalische Wien in der Person Enrico Bossis (geb. 1861 zu Saló am Gardasee) den angeblich bedeutendsten lebenden Orgelspieler und Oratorienkomponisten Italiens kennen. Er veranstaltete da ein Konzert im grossen Musikvereinssaal, wobei er mit souveräner Herrschaft über das Instrument — insbesondere überraschender Registrierungskunst und virtuosester Pedaltechnik — zuerst J. S. Bachs gewaltige Toccata und Fuge in Cdur, sodann eigene Orgelkompositionen vortrug, von welcher uns „Sposalizio" (mit Begleitung vom Streichinstrumenten und Harfe) — wohl wie Liszts hochpoetisches Klavierstück aus seinen „Années de pelérinage" durch Raffaels berühmtes Bild in Mailand angeregt — die stimmungsvollste, eigentümlichste schien. Mehr im herkömmlichen Gleise der deutschen Klassiker und Romantiker (Bach, Beethoven, Mendelssohn) bewegte sich das dem effektvollen Schluss der Vortragsordnung bildende, sinfonisch gedachte Orgelkonzert mit Begleitung von Streichinstrumenten, Hörnern und Pauken. Im Aufbau und durch seine mannigfachen, dabei stets edlen Klangfarben gewiss ein Meisterwerk, dem aber die höhere Originalität der Erfindung fehlt. Dasselbe möchte man auch von Bossis sehr gründlich durchgearbeitetem „Studio sinfonico" für Orgel allein behaupten, während um so eigenartiger und liebenswürdiger ein an die römischen Pifferari erinnerndes Orgel-Pastorale des noch immer zu wenig erkannten „französischen Brahms und Bruckner in einer Person" — César Franck anmutete. Dem Publikum am allerbesten gefiel aber Bossis kleine Orgelstudie über den reizenden Chor „Komm holder Lenz" aus Haydns „Jahreszeiten", mit sehr hübschen, an Vogelgezwitscher gemahnenden Registereffekten. Man verlangte das Stück da capo, worauf aber der Konzertgeber nicht einging.

Als geistreicher und sattelfester Komponist für Orchester allein (ohne Mitwirkung der Orgel) war Bossi an diesem Abend durch ein „La Benedizione delle acqui" betiteltes Intermezzo vertreten, hauptsächlich tonmalerisch wirkend, anscheinlich von ähnlichen Stücken Liszts beeinflusst, im Ganzen ein wenig monoton. Übrigens hatte Enrico Bossi in diesem Konzert sich dem Wiener Publikum nicht nur persönlich als Komponist und Orgelvirtuose, sondern auch seinen Sohn Renzo, als aus der klassischen Schule Nikischs hervorgegangenen trefflichen Dirigenten vorzustellen, der sich denn auch an der Spitze unseres „Tonkünstler-Orchesters" als der feurigste, feinfühligste, daher wohl berufenste Interpret der Werke des Vaters erwies und mit ihm den schönen Erfolg des Abends teilte.

Von den vielen Konzerten aus letzter Zeit sei für heute nur noch des ersten statutarischen Konzertes der jetzt dem Konzertverein angeschlossenen Wiener Singakademie — am 28. November — gedacht, für welches man unter der Leitung des kgl bayr. Generalmusikdirektors B. Walter aus München als Gastdirigenten eine Reprise von Mozarts „Requiem" bestimmt hatte. Der Nimbus des unsterblichen Werkes offenbarte sich von neuem, indem sowohl das Konzert selbst, als die Generalprobe total ausverkauft waren. Und die Besucher kamen gewiss beide Male auf ihre volle Rechnung, da sich die Aufführung durch Walters hingebend-lebensvolle Interpretation und das Zusammenwirken eines vorzüglichen Soloquartettes (Damen G. Förstel, T. Koenen, Herren N. Kertésy, P. Bender, kgl. bayr. Kammersängers) mit den imposanten Chor- und Orchesterkräften und Herrn G. Valker, k. u. k. Hoforganist, an der Orgel, als eine geradezu glänzende gestaltete. Nicht minder günstig erwies sich diesmal für das ganze vokal-instrumentale Ensemble die Akustik im grossen Saale des neuen Konzerthauses, so sehr sie auch bei Sinfonie-Aufführungen allein noch immer hinter der des Musikvereinssaales leider zurücksteht.



Dresdner Uraufführungen

Wolf-Ferrari: „Der Liebhaber als Arzt"
Brandt-Buys: „Glockenspiel"
beide am 4. Dez. zum ersten Male im Kgl. Opernhaus

Mit dem zweiaktigen „Arzt als Liebhaber"*) wendet sich nach dem Seitensprung ins Veristische („Schmuck der Madonna") Wolf-Ferrari wieder nach Inhalt und Form dem musikalischen Lustspiel seiner eigenen Prägung zu, einem quasi modernisierten Opera buffa-Gebiet, auf dem er bislang noch keinen ernstlichen Nebenbuhler gehabt hat. Richard Strauss hat in seiner „Ariadne" wohl auch alte Buffonerien aufgetischt, aber sein Endziel war doch ganz losgelöst von solchen archaisierenden Momenten. Die Kunst Wolf-Ferraris ist sowohl rückwärts wie vorwärts gerichtet; sie übernimmt aus der komischen Oper der Italiener und auch Mozarts gewisse formale Typen und füllt sie in kaum zu analysierender, feinfühligster Art mit neuzeitlichen Harmonien und neuzeitlichem Melos. Dass hieraus sich in erster Linie ein besonderer Reiz für den Musiker ergibt, der noch am ehesten das alte Reis unter der Neupfropfung erkennt,

*) Klavierauszug und Textbuch bei Josef Weinberger in Wien.

ist selbstverständlich. Aber auch ein grosser Teil des Publikums wird die graziöse und feine Musikalität eines Werkes wie „Der Liebhaber als Arzt" nach und nach als eine Klangoase in dem geräuschvollen Musikgetriebe von heute zu schätzen wissen.

Molière schient wie sein italienischer Kollege Goldoni noch zu manchem Operntext herhalten zu müssen. Zu dem „Liebhaber als Arzt" hat seine sogenannte Ballettkomödie „L'amour médecin" vom Jahre 1665 die Handlung geliefert, die in teilweise recht derber Buffomanier vorführt, wie die liebeskranke Luzinde, der vom Vater wie ein Augapfel behütete „Trost des Alters", sich mit Hilfe der schlauen Jungfer Lisette und des sich als „Arzt der Seelen" einschleichenden geliebten Clitandro einen rechtsgültigen, dem Vater abgelisteten Ehevertrag mit den obligaten Unterschriften zu verschaffen und die langweiligen väterlichen Zärtlichkeiten mit kurzweiligen, erlaubten ehemännischen zu vertauschen weiss. Enrico Gosliciani hat die Molièresche Komödie, die nicht zu den hervorragenden Gelegenheitsstücken des Lustspielmeisters gehört, geschickt umgewandelt in einen versifizierten italienischen Operntext, den R. Batka mit Geschmack verdeutschte. Ein Rokokospiel vor Statuen im Grün eines Lustgärtchens, vor einem plätschernden Weiher, an einem Sommermorgen; hold säuselnde Stimmen trägt der Zephyr, voll heimlicher Trauer; verzehrende Liebessehnsucht des Mädchens, das so schön ist wie die Sonne, so gut ist wie ein Lämmchen. Der Vater, eine Art zivilisierter Jourdain, nimmt sein Töchterlein auf den Schoss und singt ihr ein Schlummerliedchen im alten Ton: „Schlaf mir ein, du mein Zuckertäubchen". Dieses zarte Fdur-Stück und die Asdur-Kantilene des Liebhabers „immer wenn mein Auge die Welt sieht, fühl' ich sie durch dich geweiht" durchziehen das ganze Werkchen; das Schlummerlied liefert dabei erinnerungsmotivische Bestandteile, wenn es die väterliche, egoistische Liebe und Gewalt, — das schmelzendsüsse Liebesliedchen, wenn es die Mannessehnsucht Luzindes zu charakterisieren gilt. Die mannigfaltigen Wandlungen, die beide Themen in solcher Art durchmachen, sind mitunter sehr geistreich erfunden. So ist es einer der echt komödienhaften Reize des Werks, wenn die musikalische Inkarnation der Vaterliebe, eben das genannte Schlummerliedchen, im behäbigen Viervierteltakte am Schlusse, wo der Vater, noch ohne es zu merken, geprellt ist und selbst die von ihm allerdings als nur zum Schein geschlossen geglaubte Heirat genehmigt hat, in einem freudigen Zweivierteltakt die übermütige Tanzmusik der Triumphierenden einleitet oder wenn zur lustigen Ballettmusik der ins Gegenteil verkehrte Chor der um Luzindes Leid jammernden und weinenden Freunde und Diener des Alten benutzt wird. Natürlich lässt sich der Komponist die Gelegenheit zu starken Wirkungen im Sinne der alten Buffooper beim Auftritt und Disput der Ärzte und ihrer musikalisch entzückend gestalteten Verspottung durch die derbe Lisette nicht entgehen, wie denn auch der reiche Papa durchaus in drastischer molièrescher Weise gezeichnet ist. Der Reiz der Oper liegt aber fast mehr noch als in diesen buffonistischen, teilweise in einem rezitativischen Parlando gehaltenen Szenen in den duftigen, zarten Lyrismen und den so echt gesanglich geschriebenen Ensembles, wo Wolf-Ferrari auch mit seinem vorzüglich klingenden Orchester und dessen aparten Rokokofigurationen köstliche Wirkungen hervorbringt. So wird in einem weit ausgebogenem Quartett des zweiten Aktes, wo Lisette den Vater am Schachtisch beschäftigt hält, während der falsche Arzt Clitandro die im Fahrstuhl liegende Luzinde mit Blumen überschüttet (die, wie dieser famose Seelenarzt behauptet, die Krankheit an sich ziehen), die sinnbetörende Klangschönheit des nun schon berühmt gewordenen Terzettes aus dem „Rosenkavalier" nahezu erreicht. Wenn auch Analogien mit Rossinischen und Verdischen Motiven auffallen, so steht Wolf-Ferrari als origineller Erfinder mit an erster Stelle, und seine Qualitäten als Instrumentierungskünstler und musikalischer Illustrator sind schon seit seinen früheren Werken unbestritten. Einige Längen des ersten Aktes können vielleicht durch Striche beseitigt werden.

Die Aufführung des feinen graziösen Werkes unter Herrn Generalmusikdirektor v. Schuch war hohen Lobes wert. Beifall fand schon die ziemlich zerstückelte Ouvertüre, später auch ein süsses Intermezzo. Von den Sängern standen Frau Nast mit ihrer hinreissend lustigen Jungfer Lisette, Herr Soot als kecker und alle seine Vorzüge entfaltender Arzt der Seelen und Herr Ermold in der durchweg im zwerchfellerschütternden Buffostil gehaltenen, mimisch prachtvoll ausgestatteten Rolle des Vaters obenan. Fräulein Merrem, die im Spiel niedlich und graziös war, reichte stimmlich nicht ganz für die Partie der Tochter aus. Wolf-Ferrari ward oft gerufen.

In Jan Brandt-Buys einaktiger komischer Oper „Glockenspiel" tritt wieder einmal der kleine flinke Gott Amor goldgeflügelt vor den Vorhang, um einen Prolog zu singen im Sinne des viel packenderen Bajazzo-Tonio; wie er mit stillen Fingern das bunte Schicksal aller Herzen lenkt will er in einem besonderen und einst wirklich erlebten Fall erzählen, und da öffnet sich der Vorhang vor der riesigen Turmstube einer Abtei zur Zeit des dreissigjährigen Krieges. An gewaltigen Gerüsten hängen, weit hinausschauend ins Land, der grossen und kleinen Glocken viele; aber das alte Glockenspiel soll nur noch in Tätigkeit treten, wenn eine junge Frau im höchsten Leid an dem Strange ziehe. Wo soll die in einer Mönchsabtei herkommen? Friedländische Werber jagen sie hinauf mit dem jung angetrauten Manne, der sich unter der Riesenglocke versteckt, während der Werber der Frau den Hof macht. Als er keck werden will, zieht sie am Strange, und das Glockenspiel ertönt! Amor aber, der leibhaftig und von den Beteiligten ungesehen den Turm umkreist, bläst in die Werbertrompete, und fort eilt der Krieger, dem Signale nach. Da hat das Ertönen des Spiels die Mönche heraufgerufen, und flugs muss sich die Frau verstecken unter der Riesenglocke. Pater Kolumban, der zur Wache zurückbleibt, wird mit Wein vom jungen Ehemann so lange traktiert, bis er sich das Soldatenkleid anziehen und von den wiederkehrenden Werbern fortführen lässt, während der Ehemann im vertauschten Mönchskostüm nun endlich gerettet sein wird. Das Bübchen Amor aber hat wieder seine Pfeile verschossen und den Meister gemacht.

Dieses liebenswürdig-harmlose, kulturhistorisch-novellistisch angehauchte Geschichtchen der Herren Bruno Warden und J. M. Welleminsky hat der Holländer Jan Brandt-Buys, ein Angehöriger der bekannten Dordrechter Organistenfamilie, in ebenso liebenswürdige und harmlose Musik gesetzt, der man, weil sie ganz ohne Prätension auftritt, nichts Böses nachsagen möchte und nichts Gutes nachsagen kann als das, dass sie alle diese Vorgänge flugs begleitet und mit einem Ensemble, das die grosse Glocke preist, und einem Trinkliedchen an den guten Ignaz Brüll erinnert, ohne ihn etwa in der Erfindung zu erreichen. Mit dem „Liebhaber als Arzt" hat dieses Werkchen aber immerhin zweierlei gemein: ein Glockenspiel, das dort jedoch in Spieldosenformat auftritt, und die bei passender Gelegenheit erscheinende, noch nie in Musik gesetzte Schnupftabakdose. Doch wird man daraus kaum einen Fall schaffen, der dem Komponisten des „Glockenspiels" irgendwie zum Ruhme gereichte.

Aber das Publikum hatte auch an diesem gefälligen Operchen Freude. Auch sein Komponist konnte sich mehrmals zeigen. Und auch diese Aufführung, die Herr Kapellmeister Kutzschbach sehr sorgfältig einstudiert hatte und mit sicherer Hand leitete, war bestens gelungen. Hier stellte Fräulein Merrem einen entzückend spielenden und singenden Amor, Fräulein Seebe gab die hübsche Bäuerin mit klaren Koloraturen, Herr Zador war als Kolumban ausserordentlich lustig, Herr Zottmayr ein würdiger Küster, Herr Staegemann ein flotter, rauher, stolzer Kriegsmann. In beiden Werken war auch die dekorative Ausstattung und Regie (d'Arnals und Toller) zu loben.

Bleibt die Frage: warum man an Stelle des ziemlich belanglosen Einakters nicht Wolf-Ferraris in Dresden noch unbekanntes kleines Musiklustspiel „Susannes Geheimnis" gegeben hat, um gleich einen hübschen Wolf-Ferrari-Abend zu veranstalten? Dr. Georg Kaiser

---

Rundschau

Oper

Berlin Im Deutschen Opernhaus ist Puccinis „Manon Lescaut" herausgebracht worden. Schon Direktor Gregor hatte vor etlichen Jahren in seiner Komischen Oper versucht, mit diesem Werk Massenets gleichnamiger Oper, die in der Königl. Oper mit der Ferrar in der Titelrolle viel Erfolg hatte, Konkurrenz zu machen. Er verlor aber. Ob nun Puccinis Manon in Charlottenburg mehr Glück haben wird, ist abzuwarten; vorläufig hat es den Anschein. Ich kann mir aber nicht denken, dass ein so pflaumenweiches Rührstück lange das Publikum fesselt. Diese wabbelige Stimmungsmache kann man höchstens zweimal ertragen, öfter aber, sofern man noch gesunde Nerven hat, nicht. Puccini hat sich von seinen Librettisten nur die rührselige Epoche aus Manons Verhältnis zu dem alten, wackelbeinigen Steuerpächter zurechtmachen lassen, von wo aus das Ende mit raschen Schritten naht. Der erste Akt bringt mit viel wirkungslosem Drum und Dran die Entführung Manons durch des Grieux. Der zweite zeigt sie schon im Hause des Alten; wie sie sich frisieren lässt, wie sie den Alten mit seiner Gefolgschaft empfängt und ein reizendes Menuett tanzt; wie sie des Grieux wiederfindet und selig in seine Arme sinkt und wie sie auf Veranlassung des Alten verhaftet wird. Im dritten Akt geht es mit der „strömenden Tränenweis" los, die bis zum Schluss der Oper — vierter Akt: Manons Tod in der amerikanischen Einöde (eines Films würdig) — weiterfliesst. Der dritte Akt bringt den Höhepunkt. Das Duett zwischen der aus dem Kerkerfenster singenden Manon und des Grieux, die Aufrufung der zur Deportation verurteilten Dirnen, unter denen sich auch Manon befindet, des Grieux' Kniefall vor dem Kapitän um die Erlaubnis zur Mitreise und der Ausbruch der Freude über die erteilte Zusage: das kommt alles zu einer trefflichen Steigerung zusammen, mit der Puccini stets der Wirkung sicher sein kann. Aber der letzte Akt ist wieder ganz flau. Das ist nur berechnete Taschentüchersentimentalität. Puccini hat sein Werk ein „lyrisches Drama" genannt, und lyrisch ist auch die Musik in der Hauptsache. Wo sie einmal bis zur dramatischen Bewegung emporsteigt, fühlt man ein ziemliches menschliches Vacuum. Puccini ist nun einmal Oberflächenmensch, darum wird er auch trotz aller neuharmonischen Versuche in seinen letzten Werken stets wieder zur Lyrik zurückkehren, es sei denn, dass er eines Tages mit einer komischen Oper kommt. Die traue ich ihm sehr wohl zu. Auch hier, in der Manon, die vor der Bohème geschrieben ist, hat er einige sehr hoffnungsvolle Drolligkeiten hingesetzt, an denen man seine kleine Freude haben kann. Seltsam übrigens, wie stark ausgeprägt die Puccinische Persönlichkeit in diesem frühen Werke schon zutage tritt. Und nicht nur diese: auch die Beherrschung der technischen Mittel ist bereits erstaunlich. Man könnte fast sagen, dass er in seiner Kompositionstechnik seitdem so gut wie gar keine Fortschritte gemacht hat. Und das ist verdächtig. Das lässt den Schluss zu, dass er sich nicht entwickelt. Wie ist Wagners Technik mit seiner Entwicklung als Mensch und Künstler gewachsen, weil er immer wieder Neues, Anderes, noch nicht Ausgesprochenes hervorbringen musste. Nein, Puccini ist eher ein moderner Geschäftsmann als ein strebender Künstler. Er hält es mit der Rührung oder mit der Hintertreppendramatik. Das bringt etwas ein. Ihm fehlt der kultivierte Geschmack und die Empfindung für die wahre hohe Kunst. Mit seiner Begabung und seinem Können müsste er ganz anderes erreichen als was er von dieser „Manon" an bis zum „Mädchen aus dem goldenen Westen" hervorgebracht hat. Schade, dass er sich nicht aufraffen kann, Würdiges zu leisten. Die Aufführung war recht gut. Die Manon und des Grieux hätten auch von italienischen Sängern nicht viel besser dargestellt und gesungen werden können wie von Hertha Stolzenberg und Walter Kirchner. Ingatz Waghalter dirigierte. Er hat für die Oberflächlichkeit dieser Musik das richtige Mitgefühl: Temperament ist da alles; nota bene, wenn man Orchester und Sänger beisammenhalten kann, und das gelang Waghalter allerdings nicht immer.

H. W. Draber

Bremen Dem Beispiele anderer deutschen Bühnen folgend, veranstaltete auch das Bremer Stadttheater zu Ehren des Opernmeisters, dessen 100. Geburtstag in diesen Tagen in Italien in glänzender Weise gefeiert wurde, an acht Abenden einen Verdi-Zyklus, der am 12. Sept. mit „Rigoletto" begann und am 9. Oktober, am 100. Geburtstage, mit des Meisters letztem Werke „Falstaff" einen prächtigen Abschluss fand. Denen, die dem ganzen Zyklus beiwohnten — ich gehörte nicht zu diesen — wurde so durch Darbietung der Hauptwerke ein umfassendes Bild von der Vielseitigkeit und Genialität des italienischen Komponisten gegeben. Gleichzeitig zeigten diese Aufführungen, dass das Stadttheater neben den bewährten alten Kräften in der Koloratursängerin Frau Siegert und den Herren Bader, Hohberg und Siegfried tüchtige neue Kräfte gewonnen hat. Auch die Chöre zeigten Fortschritte gegen früher, die besonders in edlerer Tongebung und wirklichem Singen statt des früher öfters beliebten Schreiens hervortraten. Schwierigkeiten erwuchsen der Direktion dadurch, dass mehrere der Hauptdarsteller wegen plötzlicher Erkrankung durch von auswärts zugezogene Kräfte ersetzt werden mussten. Von diesen hatte Herr Max Chankin von der Neuen Oper in Hamburg, der im „Rigoletto" den Herzog sang, hier keinen Erfolg, da seine Tonbildung durchaus nicht befriedigt, und seinem Gesang und Spiel noch allerlei Fehler anhaften. Dagegen war Herr Kammersänger Oskar Bolz aus Stuttgart in der Rolle des Othello ein dankbar angenommener Ersatz für den erkrankten Herrn Hadwiger. Durch eine glanzvolle Stimme, mühelose Tongebung, vortreffliche Deklamation und leidenschaftliche Darstellung erzielte er einen grossen Eindruck. Die Titelrolle im „Falstaff" sang für den erkrankten Herrn Schützendorf Herr Robert vom Scheidt von der Frankfurter Oper mit grossem Erfolge. Für die Rolle der Aida war Frl. Mafalda Salvatini von der Kgl. Hofoper in Berlin gewonnen worden. Ich habe sie zwei Tage vorher als „Carmen" gehört, und ich muss sagen, dass ich lange keiner so vortreffliche Carmen-Darstellerin gesehen habe. Ihre etwas dunkel gefärbte, aber klangvolle Stimme, das südländische Feuer echter Leidenschaftlichkeit befähigen sie hervorragend für diese Rolle. Ihre Auffassung der Rolle, bei welcher das liebende Weib gegenüber dem hassenden nicht zu kurz kam, nahm von vornherein für sie ein und die Anteilnahme steigerte sich bis zum Schlusse des Abends zu einer wahren Begeisterung, die der Künstlerin ungezählte Hervorrufe und brausende Beifallsbezeugungen eintrugen. Nicht unerwähnt darf bleiben, dass Frl. Aida Montès sich als eine in Gesang und Darstellung vorzügliche Micaëla zeigte.

Zur Erstaufführung gelangte am 22. Oktober Felix Weingartners dreiaktige Oper „Genesius" und zwar unter Leitung des Komponisten. Über den Erfolg ist schon kurz berichtet. Die Oper, zu der der Komponist selbst in Anlehnung an eine Herrigsche dramatische Bearbeitung eines der „Christlichen Symbolik" von Wolfg. Menzel entnommenen Stoffes das Textbuch geschrieben hat, ist zuerst am 15. Nov. 1892 in Berlin aufgeführt, damals aber als „zu modern" abgelehnt worden. Erst nach grösserer Ruhepause und dann auch nur langsam hat sie sich andere Bühnen erobert. Das Textbuch ist dadurch wertvoll, dass durch die dargestellte Handlung, welche uns in die Zeit der Christenverfolgungen unter Diocletian versetzt, ein höherer Gedanke illustriert wird, nämlich der, dass die Liebe alles, auch den Tod überwindet, und zwar mehr noch als die Liebe zu einer geliebten Person die Liebe zu einer grossen, die ganze Menschheit angehenden Idee. Die Musik zeigt nicht nur den starken Einfluss Wagners, sondern auch Anklänge an Mendelssohn, Verdi u. a., aber, wenn der Komponist auch keine neuen Wege gehen wollte, so zeigt er sich doch in der Behandlung des Orchesters und der Singstimmen als ein Meister, der mit weiser Berücksichtigung des besten Verhältnisses beider zueinander die modernen Ausdrucksmittel sicher beherrscht, eine Fülle schöner Melodien zur rechten Zeit verwendet und Steigerungen und Kontraste wirkungsvoll verwendet. Die hiesige Aufführung kann als eine wohlgelungene bezeichnet werden. Das Orchester vollbrachte unter der ruhigen, sachlichen, wie selbstverständlich erscheinenden Leitung des Komponisten wahre Wunder, und die Darsteller waren dadurch angeregt

ihr Bestes zu geben. Herr Hadwiger sang die Titelrolle mit glänzendem Gelingen, wie immer darstellerisch auf der Höhe. Die Rolle der Pelagia konnte nicht besser als durch Fr. Pfeilschneider besetzt sein. Sehr wirksam verkörperte Herr Schützendorf den Kaiser Diocletian. In der Rolle der Claudia zeigte Frl. Kathinka Peiz schöne Stimmmittel und ein edles Spiel, wenngleich sie noch etwas die Freiheit und Leidenschaftlichkeit vermissen liess, die erst der gereifteren Künstlerin eigen ist. Herr Bader brachte durch hoheitsvolles Auftreten und feine Tongebung den edlen greisen Cyprian schön zur Darstellung. Herr Oberregisseur Strickrodt hatte für eine geschickte Inszenierung und wirkungsvolle Bühnenbilder Sorge getragen. So wirkte vieles zusammen, um der Oper hier eine begeisterte Aufnahme zu sichern, die in zahlreichen Hervorrufen der Darsteller und besonders des Komponisten und Dirigenten zum Ausdruck kam.

Mit berechtigter Spannung sah man einem Gastspiel der Emmy Destinn entgegen. Sie sang am 1. November die Selica in Meyerbeers „Afrikanerin". War schon die Wahl dieser Rolle nicht gerade eine glückliche zu nennen, so dürften diejenigen, welche mit der Erwartung gekommen waren, sich an höchster Kunst erfreuen zu können, nicht voll zu ihrem Rechte gekommen sein. Die Stimme klang in den mittleren Lagen gaumig — infolge einer leichten Indisposition der Künstlerin, wie man nachträglich erfuhr —, und namentlich die Szene unter dem Manzanillobaum fiel etwas matt aus. Diese kleinen Ausstellungen sollen indessen der Bedeutung der Künstlerin, die sich in der wunderbaren Behandlung des Technischen und der glanzvollen Art der Darstellung zeigte, in keiner Weise Abbruch tun.

Zurzeit verschafft Wagners „Ring", ausschliesslich mit eigenen Kräften gegeben, der Direktion des Stadttheaters ausverkaufte Häuser. Prof. Dr. Loose

Konzerte

Berlin Lorle Meissner bot an ihrem Liederabend selten gehörte Gesänge älterer und neuerer Komponisten, deren Bekanntschaft zu erneuern nicht in allen Fällen erfreulich war. Die Konzertgeberin schien gegen frühere Konzerte künstlerisch vertieft, sie strebt dem seriösen Genre zu, jedoch ist das zart Lyrische ihre eigentliche Domäne. Stimmlich bleiben allerdings noch manche Wünsche offen.

Erich Ochs stellte sich am 4. Dez. an die Spitze des Philharmonischen Orchesters, um seine Befähigung zum Dirigieren nachzuweisen. Dies ist ihm jedoch nur teilweise geglückt. Ich hörte von ihm die Mirjam-Sinfonie von Gernsheim, bei der er sich in den Tempi arg vergriff; viel zu langsam geriet der zweite Satz, bis zur Unverständlichkeit überhetzt der letzte. Dazwischen lag manches Gute, was auf Persönlichkeit und Temperament schliessen lässt. Dem Ganzen fehlte das „Über der Sache stehen".

Wunschlos glücklich gibt man sich der Kunst Edouard Rislers hin. Da ist kein Tasten und Suchen, klar hebt er sein Kunstideal im Zeichen Bach-Beethoven empor, und er siegt in diesem Zeichen bei allen denen, die die Fähigkeit einer stillen Konzentration im Geniessen noch nicht eingebüsst haben. Es ist ein schönes Zeichen für die künstlerischen Bedürfnisse unseres Publikums, dass sich von Konzert zu Konzert (Risler gibt acht Abende), die Zahl derer vergrössert, die kommen, um aus dem Quell reiner Kunst zu schöpfen.

Zwei gute Sängerinnen wetteiferten am 6. Dezember im Klindworth-Scharmenka- und Blüthner-Saal, Else Brömse-Schünemann ist eine ausgereifte Künstlerin, die genau weiss, was sie von ihrem Mezzosopran zu verlangen hat. S. von Hausegger begleitete eine eigene Komposition, feine, modern empfundene Lyrik, die der Vortragskunst der Konzertgeberin dankbare Aufgaben stellte. Susan Metcalfe verfügt über einen umfangreichen, auch in der Tiefe ergiebigen Sopran. Wollte sie sich doch nur vor einem Forcieren in der Höhe hüten, sie hat es bei dem leicht ansprechenden Organ wirklich nicht nötig. Ihr Vortrag ist edel und nüancenreich. K. Schurzmann

Cassel Seit Anfang Oktober erstickt unsere Residenzstadt fast unter der erdrückenden Zahl von Künstlerkonzerten und musikalischen Veranstaltungen hiesiger Gesangvereine. Naturgemäss haben unter einer solchen musikalischen Hochflutwelle auch die grossen Sinfoniekonzerte und Aufführungen der Oratorienvereine zu leiden. Die Mitglieder des Königlichen Theaterorchesters haben bisher zwei Abonnementskonzerte in dieser Saison veranstaltet: am 18. Oktober eine Art Richard Wagner-Feier und am 7. Nov. ein Konzert mit Orchesterwerken von Spohr, Debussy und Richard Strauss. Der Wagner-Abend wurde eröffnet mit der biblischen Szene „Das Liebesmahl der Apostel" unter Mitwirkung des hiesigen Lehrergesangvereins, der seine chorische Aufgabe mit ausgezeichneter Dynamik und sinngemässer Phrasierung ausführte. Ausserdem brachte das Orchester unter der bewährten Leitung des Herrn Kapellmeisters Prof. Dr. Beier Wagners „Faustouvertüre" und Ouvertüre und Bacchanale zu „Tannhäuser" in der Bearbeitung für die erste Pariser Aufführung zu Gehör. Für die Venus-Tannhäuser-Szene waren zwei tüchtige Gesangskräfte gewonnen in Frl. Kronacher, der ersten dramatischen Sängerin unseres Hoftheaters, und dem Königl. Kammersänger Herrn Walter Kirchhoff aus Berlin. Als hervorragender Wagnersänger bewährte sich letztgenannter Künstler in den am diesen Abend noch gesungenen Liedern des Walther Stolzing aus den „Meistersingern" und dem Lenzesliede aus der „Walküre". Im 2. Abonnementskonzerte, das mit Louis Spohrs liebenswürdiger Sinfonie in Cmoll (Nr. 3) eingeleitet wurde, interessierten insbesondere die Vorspiele zum Mysterium „Der Märtyrer von St. Sebastian" von Gabriele d'Annunzio: „La cour des Lys" und „La chambre magique" von Claude Debussy, der in den genannten Orchesterzwischenspielen Klänge von wirklich mystischer Tiefe und eigentümlich stimmungbildender Gewalt hervorzuzaubern versteht. Das hiesige Publikum stand dieser impressionistischen Musik Debussys allerdings noch skeptisch gegenüber und spendete nur vereinzelt Beifall. Einen unbestrittenen Erfolg erzielte die zum Schluss des Konzertes gespielte neue Orchesterkomposition von Rich. Strauss: „Festliches Präludium" für grosses Orchester und Orgel, das zur Einweihung des neuen Wiener Konzerthauses Ende Oktober dieses Jahres seine Uraufführung erlebte. Das Präludium trägt einen feierlich festlichen Charakter und bringt zum Schluss eine gewaltige Steigerung, indem ausser der Orgel und dem grossen Orchester ein verstärktes Ensemble von Blechinstrumenten und zehn Trompeten hinter der Szene zur Mitwirkung herangezogen werden. Der Solist des Abends war der ausgezeichnete Violinvirtuose Prof. Felix Berber-Credner, der zuerst mit Begleitung des Orchesters das technisch anspruchsvolle Violinkonzert in Ddur von Tschaikowsky, später solo auf der Violine Sonate in Amoll von M. Reger und als Zugabe einen Satz von J. S. Bach zum Vortrag brachte.

Prof. Dr. Hoebel

Leipzig Vor kurzem sprach Dr. A. Heuss in der Leipziger Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft auf Wunsch über „Text und Musik im Strophenlied", das gleiche Thema, worüber er schon auf dem Berliner „Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" (7.—9. Oktober d. J.) Ausführliches mitgeteilt hatte. Die Triebfeder seines Vortrags war die Ansicht, die Komponisten von Strophenliedern bis auf Schubert und später seien bei ihrer Arbeit nicht gerade von der ersten Textstrophe ausgegangen, sondern hätten sich an diejenigen Worte gehalten, die für den allgemein menschlichen Gehalt und für die Bedeutung und Grundstimmung des Ganzen entscheidend sind. So ergibt sich als ursprüngliche Textunterlage in den meisten Fällen nicht die erste, sondern eine spätere, nicht selten auch die letzte Strophe. Der Musik dieser entschiedenden Strophe hätten sich dann die andern, wenn sie auch dem Rhythmus und der Stimmung nur gezwungen folgten, einfach anpassen müssen. Durch eine Reihe von Beispielen (Strophenlieder bis auf F. Schubert und C. Zöllner) bekräftigte er seine Ausführungen in bestechender Weise, unterliess es aber auch nicht, das bekannte Neujahrslied von Schulz („Des Jahres letzte Stunde") als ein Beispiel dafür aufzuführen, dass die Komponisten manchmal, wenn auch selten, sogar blosse besonders eindrucksvolle Textzeilen verschiedener Strophen komponierten, so dass dann eine Melodie entstanden

sei, die im Grunde nur zu bestimmten Verszeilen aus den verschiedensten Strophen gepasst habe. Der fesselnde Vortrag wurde sehr beifällig aufgenommen. Eine kurze Diskussion bildete den Abschluss.

Es will für einen Klavierspieler viel heissen, wenn er seine Hörer einen ganzen Abend ausschliesslich mit Brahmsschen Werken zu fesseln vermag. Ist doch der bedeutendste Nachklassiker ein Komponist, der wie kaum ein anderer — die Klassiker selbst zum grössten Teil nicht ausgenommen — äusseren Glanz und Aufmachung fast ängstlich meidet, wodurch natürlich nicht schon von vorn herein ein äusserlicher Erfolg verbrieft wird. Hier muss der Mittler eine Persönlichkeit einzusetzen haben, die dem geistigen Gehalt der Werke durchaus gewachsen ist. Severin Eisenberger, der dem Meister einen ganzen Abend widmete (F moll-Sonate, Balladen, Intermezzi, Capricen. Rhapsodien und Paganinivariationen) ist in dieser Zeitschrift schon des öfteren als ein für das Klavier hochbegabter Spieler geschildert worden. Man hätte befürchten können, seine hohe Begabung für das Technische bringe ihn in Versuchung, auch an Brahms von einer mehr äusserlichen Seite heranzugehen, zumal da er das am meisten auf Wirkung hin geschriebene Werk des Abends, die Paganinivariationen, bereits in einem der letzten Konzertwinter mit verblüffender Bravour gespielt hatte. Indes, wir sahen uns sehr angenehm enttäuscht: Ohne behaupten zu wollen, der Pianist komme in der Eindringlichkeit und Überredungsfähigkeit schon etwa einem Schnabel oder Friedberg gleich, muss doch erklärt werden, dass die ziemlich sonnige Art seines Spiels, sein wohlgezügelter Rhythmus und seine reichbedachte melodische Ausdrucksgabe dem Klassizisten trefflich zu Gesicht stand.

Es ist eine schöne Sache um die Vielseitigkeit des Stilempfindens eines Instrumentalkünstlers. Dass Mischa Elman diese Vielseitigkeit und zwar mit der Fähigkeit schnellster geistiger „Umschaltung" besitzt, bewies sein in dieser wie jeder andern Hinsicht ausgezeichnet vermitteltes Programm: Beethovens Sonate op. 12 Nr. 1, Saint-Saëns' H moll-Konzert, Händels Edur-Sonate und Stücke von Chopin-Sarasate, Schumann-Auer, Schubert-Wilhelmj und Wieniawsky. Die wenigsten Konzertbesucher werden gewiss so überempfindlich sein, zu verlangen, dass jeder Konzertzettel ein ganz besonderes Gesicht aufweise, doch sollte man verlangen können, dass er nicht gerade gedankenlos aufgesetzt sei, denn so muss Elmas Programm angesprochen werden, zumal wenn man an den „Schauplatz" des Konzerts — der Name ist hier für die Alberthalle wohl angebracht — denkt. Anders verhielt sichs mit der Ausführung. Wir hörten ihn von St. Saëns ab spielen und überzeugten uns von neuem von seiner grossen Künstlerschaft, die sich ebenso durch seinen eindringlichen, grossen Ton, dem sogar die unzulänglichen akustischen Verhältnisse nichts anhaben konnten, sein warmes Empfinden und wohlgezügeltes Temperament wie durch seine ausgezeichnete Technik, kund gab, die noch im schnellen Oktavenspiel wie im Flageolet gleichmässig und sauber blieb.

Rose und Ottilie Sutro sind den Leipziger Konzertbesuchern von ihrem eigenen Abend im letzten Winter und ihrer diesjährigen Mitwirkung bei Winderstein als Spielerinnen auf zwei Klavieren keine Unbekannten mehr. Kann man bei ihrem für Mozart allzu notengetreuen, unter den akustischen Misslichkeiten der Alberthalle leidenden Auftreten in dem kürzlichen philharmonischen Konzert nicht ganz auf seine Rechnung, so konnte man diesmal in dem akustisch vorzüglichen Kaufhaussaal feststellen, dass sie fleissig weiterstudiert hatten und sich verdienstlicherweise nicht bloss mit den Toten beschäftigten, sondern auch Lebende leben zu lassen versuchten. Ihr Konzertzettel lautete diesmal auf Bruchs D moll-Fantasie op. 11, zwei kleine Stücke im Fugenstil op. 19 von Pierre Maurice, Richard Roesslers Sonate op. 22, Saint-Saëns Variationen über ein Beethovensches Thema op. 35 und Anton Arenskys Silhouettes (2. Suite) op. 23. Ich hörte von dem gediegenen und genauen, eigentlicher Grösse aber entbehrenden Zusammenspiel die grosse Anfangshälfte. Von den Werken von Maurice und Roessler mussten wir das des ersten als das bessere bewerten: Die beiden Stücke, in denen „die unruhige Seele" fragt: „Wie kann man die schweren Lebensfragen lösen?" und „der gemütliche Mensch" antwortet: „Durch Lachen und Heiterkeit" (das eigene „Programm" des Komponisten), sind durchaus in Bachschem Stil und mit viel Erfindungsreichtum gesetzt und lagen der Sorgfalt der beiden Pianistinnen ganz besonders. Das Rösslersche Werk ist rein pianistisch nicht gerade undankbar geschrieben, weist aber nicht den geringsten persönlichen Zug auf und läuft im letzten Satz auf eine leere Klavieretüde hinaus.

Roderick White entwickelt auf seiner Geige ansehnliche technische Tugenden. Sein Ton ist etwas schmächtig, aber ziemlich tragfähig und weich, nach dem Forte hin etwas begrenzt, doch entbehrt er, mit Ausnahme gewisser ungleichmässiger Stellen der Technik, nicht des Reizes. Könnte der Vortrag auch stellenweise noch an Blutwärme gewinnen, so gibt er sich doch bereits verinnerlicht und ist von breiter Atemführung. Der junge hoffnungsvolle Geiger hatte ein Konzert (D moll) von Tartini, die Sinfonie Espagnole von Lalo, eine Sonate (Es dur) von Händel (die etwas mehr Saft und Kraft vertragen hätte) und verschiedene Nippsachen beliebter Art auf dem Programm. Am Klavier bewährte sich, wie wenige Tage vorher schon im Elman-Konzert, Waldemar Liachowsky in vortrefflicher Weise.

Am selben Abend sang im Feurichsaal Maria J. Kolb Lieder von Brahms, Strauss, Ed. Behm und Hugo Wolf. Schade, dass die in der Auffassung der Texte, wenn auch nicht einwandfreie, so doch immerhin verständige Sängerin, die ausserdem vor allem über eine von Natur so wohlbestellte Stimme verfügt, nicht in den richtigen Händen zu sein scheint. Leider ist eben an ihrer Stimme fast alles nur noch „Natur", und, da es nur ganz selten jemand gegeben ist, mit der „Naturstimme" künstlerische Erfolge zu erzielen, fast alles unfertig. Ich bin versucht, auf ihre geringe Schulung sogar noch ein paar andere Mängel, vor allem leise Intonationsschwankungen, auch ein paar zu bequeme Zeitmasse zu schieben. Denn wie soll einer, der mit der Technik noch auf dem Kriegsfuss steht, den Geist der Kunstwerke ganz wiedergeben können? Die Lieder (drei davon Manuskripte) von Eduard Behm, der ihr auch selbst ein sorgfältiger und stimmungfördernder Begleiter am Klavier war, sind formsichere Gebilde einer feinfühligen romantischen Künstlernatur. Sie wurden, soweit ich dem Abend beiwohnen konnte, von der Sängerin auch am besten nach der Seite des Ausdruckes hin vorgetragen, wozu ihr der Tondichter jedenfalls tüchtig mit verholfen hatte.

Dr. Max Unger

Das vierte Philharmonische Konzert brachte als Novum eine Sinfonische Fantasie für grosses Orchester und Orgel aus der Feder des Wiener Komponisten und Theorieprofessors Richard Stöhr, der sich in Leipzig durch einige gute Werke bereits vorteilhaft bekannt gemacht hat. Auch dieses Stück, welches der aufhorchenden und träumenden Fantasie des aufmerksamen und musikalisch gebildeten Hörers hinreichende Freiheit gönnt, kann man als schätzenswerte Arbeit — ohne den fatalen Beigeschmack der „Arbeit" — bezeichnen. Sie entwickelt eine Menge guter Gedanken in interessanter Weise, ist massvoll nach modernem Begriff und überrascht durch eine farbenprächtige Instrumentierung. Die Orgel spielt allerdings eine höchst unbedeutende und untergeordnete Rolle; sie hätte ruhig weggelassen werden können. In dem scherzoartigen Satze büsst sie überdies von ihrer Würde und Hoheit ein. Das Werk wurde sehr beifällig aufgenommen, vom Windersteinorchester unter der begeisternden Führung von Prof. Hans Winderstein aber auch zur Freude des anwesenden Autors sehr schwungvoll und präzis gespielt. In der Nachbarschaft dieser schillernden Neuheit stand Schumanns D moll-Sinfonie in ihrem einfachen, aber geschmackvollen Gewande. Daß sie so unmittelbar wirkte, war wiedermal ein Beweis für die Güte ihres Inhalts. Solist war Télémaque Lambrino, der mit dem temperamentvollen, kräftig herausgeschüttelten, im Andante aber auch poesievollen Vortrage des B moll-Konzertes von Tschaikowsky und des Weberschen Konzertstückes mit Orchester das Publikum stark fesselte.

Es ist eigentlich recht schade, dass die Meistersängerin Tilly Koenen nicht etwas mehr eintritt für unsere heutigen ernst zu nehmenden Komponisten, die für gewöhnlich nur Gnade finden vor Sängern und Sängerinnen zweiter Güte, infolgedessen auch nur schwer ihren Weg gehen. Wie Tilly Koenen, Schubert, Schumann, Brahms, Wolf singt, weiss man längst. Am besten gefiel uns die Künstlerin auch diesmal in jenen Liedern, die ihr Gelegenheit boten, in die Tiefe zu steigen. Dort holt sie gewöhnlich etwas heraus,

weil sie, die musikalisch zu denken und zu fühlen vermag, die auch allem Äusserlichen dank eines geläuterten Kunstsinnes abhold ist, dort etwas findet, was andere eben nicht finden. Die Begleitung führte Herr Wilhelm Scholz mit künstlerischem Ernste durch.

Gabriele Wietrowetz und Robert Kahn sind zwei echte und rechte Künstlernaturen, wie man sie im Konzertsaale nicht zu häufig antrifft. Erstere, die grundgediegene Joachimschülerin, hat ja längst einen Namen. In den zehn Jahren, seit wir sie zuletzt gehört, hat ihr Ton nichts von seiner edlen Wärme und Süssigkeit, seiner Reinheit und ebenmässigen Gestalt verloren. Ihr Geschmack scheint uns noch wählerischer, ihr Vortrag (Kreutzer-Sonate) künstlerisch reifer geworden. Herr Prof. Kahn, ihr vortrefflicher Partner am Klavier, hatte alle Ursache, sich über eine so feinsinnige Interpretation seiner in der Nachbarschaft Beethovens allerdings etwas deplazierten Violinsonate (op. 5) zu freuen. Er selbst zeigte sich als vorzüglicher Kammermusikspieler, der nur Mozart klanglich etwas zu aufdringlich behandelte. ♭

Wiesbaden Die Uraufführung eines neuen Chorwerks von Fr. Volbach: „König Laurins Rosengarten" für Männerchor, Baritonsolo und Orchester fand hier beifälligste Aufnahme. Der Text (vom Komponisten) berichtet von Dietrich von Bern und seinen Helden, die ausziehen, um die vom Zwergenkönig Laurin gefangene Similde zu befreien. Die Erzählung der abenteuerlichen Vorgänge bot dem Komponisten Gelegenheit zu reichen charakteristischen Tonmalereien, die sowohl im Chor wie hauptsächlich auch im Orchester das Interesse fesseln. Die Musik ist voll gefälliger Melodik, die sich auf eine farbenreiche, auch vor moderneren Spitzfindigkeiten nicht zurückscheuende Harmonik stützt. Die Erfindung berührt vielleicht nicht überall ganz ursprünglich — R. Wagner lugt hie und da hervor —, doch die Frische, Wärme und Natürlichkeit der Tonsprache sind sehr zu rühmen; besonders gesangreich ist die Solopartie, eine dankbare Aufgabe für stimmbegabte Baritons! Die Wiedergabe seitens unsrer Hofkapelle und des „Wiesbadener Männergesangvereins" unter Prof. Mannstädt und die prächtige Darbietung des Solisten Herrn Geisse-Winkel verhalf zu einem unumstrittenen Erfolg. O. D.

Noten am Rande

Über Erich Prieger, dessen Tod wir bereits meldeten schreibt Marie v. Bülow in der Frankfurter Zeitung: „In Dr. Erich Prieger verliert die Musikwelt einen ihrer eifrigsten, edelsten Förderer, der, wenn er auch in einem Lexikon kaum vorkommt*), doch mehr für die Ehre deutscher Tonkunst getan hat als so mancher, der dort in langen Artikeln beschrieben und gelobt wird. Er war ein Aufspürer mehr als ein Sammler grosser Manuskripte von eminenter Bedeutung, mit seinem Namen ist die Geschichte der Handschriften von Beethovens Pastorale und der Neunten verknüpft: beide Werke hat er rechtzeitig unter grossen Mühen und unter Aufgebot eines Vermögens für Deutschland zu sichern gewusst, indem er sie persönlich kaufte, als für uns die Gefahr bestand, diese nationalen Kostbarkeiten an England und Amerika zu verlieren. Ein Idealist vom reinsten Wasser, hatte er dabei keinerlei persönliche Nebenabsichten, Ehrfurcht und Liebe für die Meister waren seine einzige Triebfeder. Diese allein bewog den vollkommen unabhängigen Mann, seine Kraft und Begabung auf seine Weise in den Dienst der Musen zu stellen. So entstand in jahrzehntelanger, mühevoller Arbeit zunächst durch die Beschaffung verstreuter Blätter und dann deren Durcharbeitung, endloses Vergleichen, Prüfen eine Wiederherstellung der verschollenen Partitur von Beethovens erster Fassung des „Fidelio", als „Leonore" im November 1805 in drei Aufführungen „zu Grabe getragen" und nach 100 Jahren an der Berliner kgl. Oper nach Priegers Partitur wieder zu Gehör gebracht. Nur Fachgenossen und Kenner der oft unentzifferbaren Beethovenschen Handschriften wie der Geschichte des Werkes — ein wahres Schmerzenskind seines Schöpfers — können ermessen, was solches Unternehmen zu bedeuten hatte. Die Art, wie dieser Grosstat an Fleiss und Pietät am Berliner kgl. Opernhaus begegnet wurde — ungefähr als handele es sich um eine herablassende Gefälligkeit für den Bearbeiter — bildet kein ruhmvolles Blatt in der Geschichte dieser Kunstbehörde. Unablässig war Prieger am Werke, wo es galt, wertvolles Altes durch Aufführungen zu beleben oder es vor Vernichtung zu bewahren durch die sichere Obhut öffentlicher Bibliotheken. Am 19. November d. J. schrieb er mir noch: „Am 1. Dezember lasse ich in Frankfurt ein altes prächtiges Rokokowerk von Boccherini wieder erwecken, am 22. Dezember ein packende „Legende" von Loewe für Chor und Orchester". Aber nicht nur Werken der Alten, längst Gestorbenen erwies er solche Liebesdienste, seine tatkräftige Hilfe galt ebenso sehr den Lebenden; junge, unbekannte Künstler wurden unterstützt, geleitet, Fühlung mit ihnen behalten, ihre Werke, wenn hoffnungsreich, gedruckt, sie wurden in Schutz genommen vor Ausbeutung durch geschäftsmässig vorgehende Arbeitgeber oder ehrgeizige Streber. Auch voll accreditiertes Künstlertum fühlte seine belebende Initiative, wie ich zufällig vom Quartett Rosé weiss, das er seinem Wohnort Bonn als ständig wiederkehrende Gäste zu sichern verstand. Es wird jetzt so häufig besonders von Amerikanern mit einer gewissen herabsetzenden Tendenz hervorgehoben, dass bei uns die reichen Leute nicht die Opferwilligkeit haben, wie sie drüben die Petroleum- und Stahlmagnaten zur Schau tragen. Dabei wird nur vergessen, dass solche kolossale und mitunter nicht auf ganz einwandfreie Weise aufgehäufte Vermögen in Deutschland kaum bestehen. Was aber an wirklichen Opfern im Verhältnis zum Besitze in der Stille, ohne jede eitle Inszenesetzung selbstlos für ideale Zwecke geschieht, bei rührender Bedürfnislosigkeit in der privaten Lebensführung, davon wissen kaum wir etwas, geschweige denn das Ausland. Die schlichte, würdevoll bescheidene, ohne jeden Anspruch auf irgendwelche laute Anerkennung, still und rastlos ihren Weg verfolgende Persönlichkeit Erich Priegers die ein Anflug von kindlicher Heiterkeit und gütigem Humor förmlich durchleuchten konnte, ist echtes Deutschtum gewesen, von jener edlen, etwas altmodischen Art, wie sie unserer Zeit immer nachdrücklicher abgesprochen wird. Seien wir um so dankbarer für jeden Beweis, dass sie fortexistiert und suchen wir ein solches Beispiel nicht nur zu verehren, sondern ein jeder nach seinen Kräften nachzuahmen."

Rossinis Mutter. Wie Rossini seine Mutter sah und wie er sie selbst schilderte, das wird jetzt von Edmondo Michotte, der die Äusserungen aus des Meisters Munde hat, in der Zeitschrift für Bücherfreunde berichtet. „Meine Mutter," so erzählte Rossini, „hiess Anna Guidarmi und war die einzige Tochter eines Bäckers in Pesaro. Sie galt für eine der schönsten Frauen der Romagna, und ich schwöre Euch, dass sie diesen Ruf nicht mit Unrecht genoss. Sie war von einer vollkommenen Schönheit, die an die reinsten Gestalten Raffaelscher Madonnen erinnerte, und dieser würde sie als Modell nicht verschmäht haben, hätte sie zu seiner Zeit gelebt. Ich war instinktiv, schon von der frühesten Jugend an, sehr empfänglich für die Reize einer schönen weiblichen Gestalt; aber die meiner Mutter wurde ich nie müde anzuschauen, wie versunken in eine Art von Zauber. Besonders Sonntags, wenn sie die Arbeitskleider abgelegt hatte — es ging etwas dürftig zu in unserem Hause — und ihr schönstes Kleid anlegte, um in die Messe zu gehen, fühlte ich mich stolz, an ihrer Seite trippeln zu dürfen. Meine Mutter erschien mir wie ein übernatürliches Wesen. Könnt ihr glauben, dass ich oft in der Woche die Tage zählte, die mich noch von dem ersehnten Sonntag trennten? Gross, gut gewachsen, von frischer, doch ein klein wenig bleicher Farbe, mit prachtvollem langen, schwarzen Haar und ihren schönen weissen Zähnen, hatte sie in ihren Zügen einen Ausdruck von wirklicher Engelsmilde. Wenn sie die Augen auftat, hatte der Blick etwas von Raffaels Sixtinischer Madonna: es war eine Pracht! Die Augenlider waren sehr breit und neigten sich im normalen Zustand leicht über die Pupille; das gab dem Blick einen undefinierbaren Charakter, etwas von orientalischer Weichheit. Sie war sehr heiteren Gemütes, immer lächelnd und von gutem Humor. Sie kannte keine Note Musik, hatte aber ein erstaunliches Gedächtnis für alle Volkslieder der Romagna. Sie sang immer, auch wenn sie ihre Hausarbeiten verrichtete. Meine Mutter war das, was wir im Jtalienischen „orrecchiante" nennen (einer der alles nach dem Gehör singt oder spielt). Sie erinnerte sich mit Leichtig-

*) Erst die siebente Auflage von Riemanns Musiklexikon (1909) brachte eine kurze Notiz von befreundeter Hand.

keit an alles, was sie hatte singen hören, so dass sie, als sie später in eine der Wandertruppen eingetreten war, die an den kleinen Provinztheatern spielen, ohne weiteres die Rollen lernte, die ihr zufielen. Ihre Stimme war von natürlichem Ausdruck, schön, voll und angenehm, so dass sie, unterstützt von ihrer stattlichen Figur, auf der Bühne nicht ohne Wirkung blieb."

Kreuz und Quer

Bremen. Tschaikowskys „Eugen Onegin" ist in Vorbereitung am Stadttheater.

Kristiania. Zwei norwegische Opern von Gerhard Schjelderup, „Frühlingsnacht" und „Ein Feiertag" werden bei den Unabhängigkeitsfestlichkeiten im Mai 1914 ihre Erstaufführung am Nationaltheater in Kristiania erleben.

Lemberg. Tschaikowskys Oper „Pique-Dame" wird gegenwärtig am Stadttheater einstudiert.

Mailand. Die Uraufführung von Mascagnis neuer Oper „Parisina" findet im Skalatheater am 13. Dezember statt.

München. Im Prinzregenten-Theater soll „Parsifal" im Jahre 1914 sechsmal aufgeführt werden, und zwar am 31. Juli, 10., 19. und 28. August und am 7. und 15. September. — Mehrere Verbände und Hochschulprofessoren haben an den Bundesrat und an den Reichstag die Eingabe gerichtet: Es möchten aus Anlass des 100. Geburtstages Richard Wagners am 22. Mai 1913 der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung durch Einstellung in den Haushaltplan des Deutschen Reiches einmal der Betrag von 500000 M. oder in jedem Bayreuther Bühnenfestspieljahr die Zinsen aus diesem Betrage zugewiesen werden.

Paris. Der französische Almanach der Schauspiele enthält eine Zusammenstellung der Komponisten und ihrer Werke, die 1912 an den drei Pariser Opernbühnen aufgeführt wurden. In der Grossen Oper steht Wagner an erster Stelle, der mit 8 seiner Musikdramen 53mal gespielt wurde; an zweiter Stelle steht Gounod mit 2 Werken und 32 Aufführungen; das Ballett Messagers „Die beiden Tauben" wurde 32mal gespielt. Massenet steht mit drei Werken 27mal auf dem Spielplan, Saint-Saëns mit 2 Werken ebenso oft und Verdi mit 2 Opern 25mal. Dann kommt Délibes mit 16 Aufführungen seiner „Coppelia" und Strauss mit 13 Aufführungen seiner „Salome". Bruneau und Lambert haben es mit je einem Werk auf je 11 Aufführungen gebracht, alle anderen Komponisten bleiben weit unter zehn. An der Komischen Oper wurde Massenet mit 4 Werken 92mal gespielt. Offenbach mit „Hoffmanns Erzählungen" 54mal, Puccini mit 3 Werken 53mal, Bizet mit „Carmen" 38mal, Charpentier mit „Louise" 23mal, Mozart mit der „Zauberflöte" und dem Ballett „Les Petits Riens" 21mal, Mascagni mit der „Cavalleria" 15mal, Glucks „Orpheus" brachte es auf 10 Aufführungen und Wagners „Holländer" auf 5. Im Théâtre Gaité Lyrique erzielte die höchste Aufführungszahl Lecocq mit 122 Aufführungen von zweien seiner Operetten. Nouguès brachte es mit 2 Werken auf 39 Aufführungen, Mozart mit der Zauberflöte auf 28, Massenet mit der „Hérodiate" auf 26 und Meyerbeer mit 2 Werken auf 22 Aufführungen. Im ganzen wurde Wagner an zwei Theatern 58mal, Mozart an zwei Theatern 49mal, Meyerbeer an drei Theatern 34mal, Verdi an zwei Theatern 21mal aufgeführt.

Plauen i. V. „Der Richter von Zalamea", eine dreiaktige Oper von Theodor Erler erlebte im Stadttheater unter Leitung des Komponisten seine erste Aufführung und erzielte bei hervorragender Darstellung einen vollen Erfolg.

Posen. Die Uraufführung von „Frau Anne", Oper in vier Akten von Walter Ramdohr, Musik von Stanislav Letovsky, im Stadttheater ist auf Sonntag den 14. Dezember verlegt worden.

Stuttgart. Der „Parsifal" soll im Hoftheater nur am Palmsonntag, am Karfreitag und an den beiden Ostertagen, sowie in einer Volksaufführung gegeben werden. Alsdann soll das Bühnenweihfestspiel bis zur nächsten Osterzeit ruhen.

Neue Weihnachtsmusik

Theodor Podbertsky, op. 206: Der Christkindlbrief. Weihnachtsspiel in einem Aufzuge mit Frauenchor, Solostimmen, Streichquartett ad libitum, Pianoforte, Harmonium und Sprechrollen. (Partitur mit untergelegtem Klavierauszug M. 2,—! Streichquartettstimmen und Harmonium M. 2,—; Chorstimmen je M. —,30; Text- und Regiebuch M. —,30.) Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart.

Der unlängst verstorbene Theodor Podbertsky hat sich in erster Linie als Komponist einer grossen Anzahl Männerchöre teils mässigen, teils höheren Wertes einen bekannten Namen verschafft. Sein Weihnachtsspiel „Der Christkindlbrief" ist seiner Bestimmung halber unter einem andern Gesichtswinkel zu betrachten als jene hauptsächlich für Konzertaufführungen bestimmte Werke. In der Musik wie im Text, der übrigens vom Komponisten nicht ungeschickt zurecht gemacht wurde, durfte hier niemals die Beziehung zum kindlichen Auffassungsvermögen ausser acht gelassen werden. Es kann zugestanden werden, dass dem Verfasser beides gut geglückt ist, und zwar, wie es scheint, beinahe noch mehr in Hinsicht des Textes als der Musik, ohne damit aber gar sagen zu wollen, dass diese nicht genügend aufs Kinderherz zugeschnitten sei. Natürlich kann hier auf die dem Textbuch zu grunde liegende, jugendliche Seelen bewegende, schlichte Erzählung, die zwei Kinder, Vater und Mutter, den Weihnachtsmann, Gnomen und zwei Weihnachtsengel (zwei Soprane) heraufführt, nicht näher eingegangen werden. Doch soll erwähnt werden, dass die Aufführung im Hinblick auf die Regie und Dekoration nicht schwer zu bewerkstelligen ist und auch mit seiner kaum dreiviertelstündigen Dauer nicht ermüdend wirken wird. Die Musik dazu bietet folgende im einfachsten und knappsten Stil gehaltene Stücke: Nr. 1 Vorspiel und Frauenchor, Nr. 2 Gebet der Kinder, Nr. 3 und 4 Melodramen, Nr. 5 Duett der Weihnachtsengel, Nr. 6 und 7 Frauenchöre und Nachspiel. Ich kann es mir gut vorstellen, dass das Weihnachtsspiel der Jugend in Haus- und Schulaufführungen viel Freude machen wird.

Richard Stöhr. Weihnachtsmärchen (Der Seelchenbaum) für gemischten Chor und Orchester. (Partitur M. 5,—; Klavierauszug M. 2,40; Orchesterstimmen M. 8,—; Chorstimmen je M. —,30.) Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Der schöne rhythmische und anschauliche Text von Ferd. Avenarius ist mit seiner Dämmerromantik dem Romantiker Stöhr, wenn man auch den Dichter mit dem Komponisten so in Verbindung bringen darf, wie auf den Leib geschrieben. In jeder Zeile ist der Wiener Tonsetzer von dem, wem er schon bekannt ist, leicht wiederzuerkennen. Jedes seiner neuen Gesangwerke wird zuallererst durch eine durchaus charakteristische Instrumentalbegleitung, die wie wieder in dem Weihnachtsbaum, die Stimmung scharf trifft, untermalt; überhaupt ist die Betonung der Stimmungen, besonders heimlicher und geheimnisvoller, die gern durch näher oder ferner verwandte Terzenharmonien bewirkt werden, ein Hauptmerkmal Stöhrschen Schaffens. Ist die Harmonizierung meist gewählter, ja oft fremdartig, so zeigt die Melodieführung, wie auch im vorliegenden Werk, gewöhnlich den naiven Musiker. Seine Gesangmusik wäre daher, wären die häufigen harmonischen Rückungen nicht vorhanden, ziemlich leicht auszuführen. Das „Weihnachtsmärchen", im Untertitel „Der Seelchenbaum" genannt — die in der uralten Weide hockenden Seelchen ungetauft gestorbener Kindlein werden zu Weihnacht vom Christkind fliegend ins Paradies geleitet —, sei der Beachtung mittlerer und grösserer gemischter Chöre nachdrücklich empfohlen. Es ist im Gesangsteil von mittlerem Schwierigkeitsgrad.

E. Jaques-Dalcroze. Weihnacht für Gesang mit Klavier oder Orgel. (Für hohe oder mittlere Stimme mit Klavier netto M. 1,20.) Lausanne, Verlag von Jobin & Co.

Ein Lied, das in seiner melodischen und besonders auch rhythmischen Schlichtheit, stünde er nicht auf dem Titel, auf den Komponisten Jacques-Dalcroze schwer raten liesse. Für den Unterricht erscheint es nicht ungeeignet. Hinzugefügt sei noch, dass es, wie der Titel angibt, ausser in den oben angeführten Ausgaben auch noch in den folgenden erschienen ist: Für einstimmigen Gesang (ohne Begleitung, M. —,15), dreistimmigen Chor (Partitur M. —,50; Stimmen

je M. —,15), Männerchor (Partitur M. —,50; Stimmen je —,15) und gemischten Chor (Partitur M. —,50; Stimmen je M. —,50).

Johannes Conze. Weihnachts-Pastorale für die Orgel (M. 1,—). Leipzig, Verlag von C. E. F. Leuckart.

Die Organisten, die für den Weihnachtsgottesdienst eines leicht fasslichen grösseren Zwischenspieles bedürfen, seien auf das drei Seiten lange „Weihnachts-Pastorale" (im Allegretto-Tempo) von Johannes Conze verwiesen. Einfach, wie es sich in Manualen und Pedal gibt, ist es von jedem zünftigen Orgelspieler, der sich einigermassen auf sein Handwerk versteht, unschwer vom Blatt zu spielen. Aufgebaut ist es so: Nach einem kurzen Vorspiel setzt das Choralmotiv „Vom Himmel hoch da komm' ich her" ein und wird fugatoartig mehre Male in verschiedenen Höhenlagen gebracht; nach flüchtiger Berührung einer späteren Zeile derselben Choralmelodie mündet das Stück bald in den Mittelstimmen in das Lied „Stille Nacht" aus, das gegen den Schluss geschickt von dem Kontrapunkt des genannten Chorals umspielt wird.

Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 13. Dezember 1913, Nachm. 1/2 2 Uhr:
Joh. Eccard: „O Freude über Freud". E. F. Richter: „Vom Himmel hoch da komm' ich her". K. G. Reissiger: „Es ist ein Ros entsprungen".



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Die diesjährige Hauptversammlung findet
Montag, den 22. Dezember vormittags 10 Uhr im Architektenhause zu Berlin, Wilhelmstrasse 92/93 statt.

Für den Aufenthalt bei der Hauptversammlung wird, da in nächster Nähe des Architektenhauses gelegen, das Hotel Prinz Albrecht, Prinz-Albrechtstrasse 9, in welchem Zimmer von M. 3.— an zu haben sind, empfohlen. Der Vorsitzende wohnt daselbst vom 20. Dezember ab.

Mitglieder, die an der Hauptversammlung teilnehmen, wollen dies unverzüglich dem Vorsitzenden per Karte mitteilen.

An Anträgen gingen ferner ein:

Man wolle beschliessen, dass die Verhandlungen der Hauptversammlung stenographisch aufgenommen werden und dieser genaue Bericht allen Mitgliedern übersandt wird.

Die Hauptversammlung wolle beschliessen, dass sämtliche Eingänge freier Stellen bei der Stellenvermittlung allen bei der Stellenvermittlung eingeschriebenen Bewerbern zugesandt werden.

Die Hauptversammlung möge die Aufstellung einer Statistik über die Gehälter sämtlicher Kapellmeisterstellen, sei es bei Städten, Theatern, Gesangvereinen und dergleichen, beschliessen.

Die Hauptversammlung wolle beschliessen, dass an die Hauptversammlung einzureichende Anträge stets von mindestens 20 Mitgliedern unterzeichnet werden müssen.

Als Mitglieder traten ein:

Kapellmeister Johannes Starke, Coblenz
Kapellmeister A. Jerger, Zürich
Kapellmeister Hans Schindler, Berlin
Musikdirektor Armin Haag, Schässburg
Chordirektor Hans Stoll, Kiel
Kapellmeister Wilhelm Mente, Colmar
Kapellmeister William Hohlfeld, Dresden
Musikdirektor Heinrich Konrad Adamus, Kalisch
Kapellmeister Arthur Holde, Frankfurt a. M.
Kapellmeister Hermann Becker, Jena
Kapellmeister Karl Wiener, Kattowitz
Kapellmeister Heinrich Meyer, Erfurt
Chorleiter Rudolf Huesgen, Charlottenburg
Musikdirektor Professor Ernst Münch, Strassburg
Kapellmeister Hermann Weigert, Magdeburg
Kapellmeister Gustav Haak, Oppeln i. Schles.
Komponist Jean Gilbert, Berlin
Kapellmeister Albert van Raalte, Leipzig
Kapellmeister Walter Wiegert, Ulm a. Donau
Kapellmeister Leo Schwarz, Fürth i. B.
Kapellmeister Joh. F. Heidenreich, Troppau

Wir machen die Mitglieder auf die heute zugehenden **vertraulichen Mitteilungen** aufmerksam.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Das nächste Heft erscheint am 18. Dez.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 15. Dez. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

80. Jahrgang Heft 51/52

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 18. Dez. 1913

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Achtes Gewandhauskonzert

Verdi: Requiem

Zur Jahrhundertfeier von Verdis Geburt erklang im Gewandhause sein Requiem. Man wäre versucht zu sagen: dies ist der echte Verdi. wenn nicht Verdi überall echt wäre. Denn ihm floss die Musik aus dem Innersten, und dieser Quell aus der Tiefe hat es zustandegebracht, sogar über das Theatralische zu siegen. Man kennt Verdi in erster Linie als Opernkomponisten, als italienischen, und man lächelt — zum Teil — über das Kolportagehafte seiner Opern. Oder: man hat gelächelt — in Deutschland natürlich. Immer mehr aber muss man erkennen, sogar in Deutschland, wo der Doktrinarismus zu Zeiten blüht, dass der Konventionalismus der Oper wieder einmal — wie schon bei Mozart, Beethoven und Weber — vom Genie überwunden worden ist.

Das Genie Italiens auf diesem Gebiete ist Verdi. Sein heisses Blut und seine künstlerische Ehrlichkeit haben den Konventionalismus einfach erschlagen. Seine Opernhandlungen sind ja (im modernen Sinne) Vorwände: aber seine Musik sagt unendlich mehr, als die Schablone eines Opernabends auch nur ahnen lassen kann.

Und dieser Meister steht mit aller seiner Eigenheit auch ausserhalb des Theaters — also um so liebenswerter — in voller Grösse vor uns. Das Requiem (auf Manzonis Tod) stammt aus seinen Höhejahren (um „Aïda"). Das grösste Unrecht hat man ihm getan, wenn gesagt wurde, es sei opernhaft. Nicht die Spur. Es ist italienisch, wie es Cherubinis beide Requiems gewesen waren, an die man auch wieder mal denken sollte. Und: jene Seite mag äusserlich aufzufassen sein: vor allem ist es musikalisch, d. h. menschlich. Wem diese Begriffsverbindung nicht klar ist, wird zum Vorteil seiner Erkenntnis der Kunst ernsthafter über Musik und Menschentum nachdenken müssen. Die Musik als Unterhaltung ist ja der Nonsens überhaupt, wenn man ihr Wesen verstanden hat. „Res severa".

Die Aufführung des Requiems im Gewandhaus unter Prof. Nikischs genialer Führung war über alle Massen schön und des zu feiernden Meisters würdig. (Es ist unmöglich zu denken, dass danach noch gesellschaftliche Vergnügungen, wie sonst wohl nach „anstrengenden" Konzertabenden, stattgefunden haben können; man müsste denn nicht gewusst haben, was eigentlich los war.) Der Gewandhauschor, das Orchester und das Soloquartett (die Damen Nordewier-Reddingius, de Haan-Manifarges, beide zu den ersten Sopranistinnen und Altistinnen der Gegenwart zählend, die Herren Kammersänger Schmidt und Stephani, von denen nur dem Tenor die Triller ziemliche Mühe machten, die übrigens ebenso unnötig — bei gegebener Indisposition — wie unerquicklich waren) standen auf bewundernswerter Höhe. Denkwürdige Feiern von solch allgemein menschlicher Bedeutung sollten eigentlich, sogar im Gewandhaus, als Volkskonzerte wiederholt werden.

Friedrich Brandes



Neue Musikbücher für den Weihnachtstisch

Von Dr. Georg Kaiser

Die Musikforschung ist ungemein fleissig am Werk, sowohl die streng wissenschaftliche auf spezifisch musikalischer Grundlage, wie die mehr literarisch angehauchte auf biographischer. So viel nun auch beispielsweise über Otto Jahns Mozart im Einzelnen Nachteiliges gesagt werden kann: darüber kann kein Zweifel sein, dass diese monumentale Darstellung von Mozarts Leben und Schaffen nicht leicht einen ernsthaften Konkurrenten finden kann. Es gehört Mut dazu, diesen Gelehrten so halb und halb aus dem Felde schlagen zu wollen. Aber Artur Schurig, der bisher neben anderem eine Abhandlung über den jungen Wilhelm Heinse und viele Übersetzungen Stendhals, Balzacs Flauberts, Gautiers geliefert hat, besitzt ihn. Sein zweibändiges, bald tausend Seiten zählendes Werk: Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben und Werk, „auf Grund der vornehmlich durch Nikolaus von Nissen gesammelten biographischen Quellen und der Ergebnisse der neuesten Forschung dargestellt" (in den wundervollen klaren Lettern des 18. Jahrhunderts gedruckt und mit prächtigen Bildern ausgestattet im Insel-Verlag zu Leipzig erschienen), unternimmt in mancher Beziehung eine gewiss meist dankbare Korrektur der Jahnschen Philistrosität, bleibt aber vorwiegend auf literarhistorisch-ästhetischem Gebiete. Es hat also demjenigen der über Mozarts musikalische Schöpfungen in jeder Beziehung gründlich unterrichtet sein will, weniger zu bieten, als der viel grösseren Menge der musikfreundlichen Laien, die ein schönes, aufrichtiges und doch mit viel Gefühlsanteil verfasstes Buch über Mozart in gelegentlicher Mussestunde vornehmen wollen.

Schurig gibt in der Einleitung einen verdienstvollen kritischen Überblick über die gesamte bemerkenswertere Mozartliteratur und konnte auch bereits die Ergebnisse der im verflossenen Jahre erschienenen bis 1777 führenden zwei Bände der ausgezeichneten französischen Forscher T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix benutzen, als deren „Vasall" er sich selber bezeichnet. In der Tat bringt er aus dem Werke der beiden Genannten eine ganze Anzahl ins Deutsche übertragener Stellen, mitunter mehrere Seiten umfassende Synthesen von Mozarts künstlerischem Entwicklungsprozess, insofern also für die französische Arbeit dankenswerte Propaganda machend. Im übrigen spielt Schurigs Buch den stärksten Trumpf aus in seiner vornehm-populären, geschmacksicheren stilistischen Form, in den zahlreichen Hinweisen auf anregende Spezialliteratur und in den zwischen die einzelnen Kapitel eingeschobenen reichen Sammlungen von Briefen Mozarts und seiner Familie, so dass man die sicherlich der Kunst des Meisters immer neue Freunde zuführenden Bände mit mannigfachem Genusse durchblättert. Ein interessanter Anhang gibt u. a. auch eine Ikonographie der Mozartbildnisse.

Ein noch grosszügigeres biographisches Unternehmen gilt den Dokumenten des Lebens und Schaffens Franz Schuberts. Der bekannte Wiener Schubertforscher Otto Erich Deutsch hat sich da mit dem Bonner Musikgelehrten Ludwig Scheibler verbunden zu einer vier starke Bände umfassenden Arbeit, von der bislang ein von Deutsch allein herausgegebener Band gedruckt vorliegt: Franz Schubert, sein Leben in Bildern (München, bei Georg Müller). Es ist in der Reihe der Bände der dritte; der erste wird eine Biographie nach Georg Grove bringen mit Bibliographie der zweite Dokumente und der letzte ein thematisches Verzeichnis der Werke des Meisters, das bisher noch gefehlt hat. Das vorliegende Buch ist ein über sechshundert Seiten zählendes historisches Bilderwerk zu Schuberts Leben; ausser einem ausführlichen Anhang, der die nötigen Anmerkungen enthält, bringt der Band nichts als Porträts und Bilder, Zeugnisse, Handschriftenbeispiele, Theater- und Konzertprogramme in ausgezeichneten Reproduktionen, alle zu Schuberts äusserem und innerem Leben in enger Beziehung stehend. Da wandeln wir durch eine reichhaltige Galerie aller bekannt gewordenen Originalbildnisse und vermeintlichen Porträts Schuberts, wandern mit dem Schubertintimus Moritz von Schwind durch die in meisterlichen Gemälden festgehaltenen Konzertsäle Wiens, in den Salon Josef von Spauns, in Bauernfelds Dichterstübchen, nach Grinzing zum Wein, besuchen dann die zahlreichen Schubertstätten in und um Wien, begrüssen des Meisters Lehrer, Freunde und Protektoren, die ersten und späteren speziellen Schubertsänger, die vom göttlichen Franzl vertonten Dichter, seine hauptsächlichen Biographen: kurz, alles, was nur irgendwie in Bild und Dokument vorhanden ist, wird uns hier in sorgfältiger Anordnung vorgeführt — auch die Augengläser und das Tintenfass aus seinem Gebrauche, so dass selbst die schwärmerisch veranlagten Schubertverehrer durchaus auf die Kosten kommen.*)

Garadezu unheimlich wächst neben der Wagnerliteratur die Zahl der schriftstellerischen Arbeiten über Beethoven an. Je krasser die neuesten Neutöner komponieren und theoretisieren, um so mehr scheint sich buchhändlerisch der Ausbau der Beethovenliteratur zu einem fast lückenlosen Monumentalwerk belohnt zu machen. So hat der Verlag von Wilhelm Engelmann in Leipzig jetzt in einer Prachtausgabe von lauter Lichtdruckreproduktionen das Skizzenbuch Beethovens erscheinen lassen, das der Wiener Verleger Artaria einst im Original dem französischen Geiger Artot geschenkt hat.

Einst wichtige, aber nach und nach überholte biographische Werke pflegen jetzt durch Neubearbeitung wieder zu ihrem Recht zu kommen, so auch das breit angelegte Werk von Ludwig Nohl: Beethovens Leben, das nun in der Bearbeitung durch den kürzlich verstorbenen Paul Sakolowski schon wieder in zweiter Auflage vorliegt. (Drei Bände, Schlesische Verlagsanstalt in Berlin.) Es ist ja längst erwiesen, dass Nohl, der „Meister auf der neuromantischen Phrasenharmonika" (wie er von Frimmel genannt wurde), seine gewissen Verdienste um die Beethovenforschung hat, und so mag der Versuch dieser hin und wieder das Original stark verändernden Neuausgabe wohl vielen willkommen sein. Sakolowskis Arbeit ist dem Buche sehr nützlich gewesen. Zahlreiche interessante Bildnisse erhöhen den Wert des umfangreichen Werkes.

Einen sehr verdienstlichen Neudruck von G. Nottebohms Thematischem Verzeichnis der Werke Beethovens nach der zweiten Auflage vom Jahre 1868, über die die kritischen Akten längst geschlossen sind, bringt der Verlag von Breitkopf & Härtel (Leipzig) heraus in Verbindung mit einer ausserordentlich brauchbaren und mit wissenschaftlicher Genauigkeit aufgestellten Bibliotheca Beethoveniana von Emerich Kastner, dem „Versuch einer Beethoven-Bibliographie, enthaltend alle vom Jahre 1827 bis 1913 erschienenen Werke über den grossen Dichter, nebst Hinzufügung einiger Aufsätze in Zeitschriften". Dieses auch einzeln erhältliche Verzeichnis gibt Kunde von der geradezu imposanten Forscherarbeit, die in bezug auf Beethovens Leben und Werke geleistet worden ist; weit über tausend Bücher und bemerkenswerte Abhandlungen sind da aufgezählt.

Briefliche und feuilletonistische Charakteristiken Beethovens gibt Friedrich Kerst unter dem Titel: „Die Erinnerungen an Beethoven" im Verlag von Julius Hoffmann in Stuttgart heraus, zwei Bände, die wohl alles Erreichbare zusammenstellen, was von Zeitgenossen des Meisters über die persönlichen Eindrücke und Erinnerungen, die sie von Beethoven bewahrten, niedergeschrieben worden ist. Fast anderthalb Hundert Freunde und Bekannte des Tonheros vereinigen hier ihre Federn zu einem begeisterten Dithyrambus auf den vielfach auch verkannten Meister, den wir an der Hand dieser meist nach den Urdrucken und Originalen mitgeteilten mehr oder weniger fantasiereichen Berichte durch sein ganzes Leben begleiten. Da auch erstmalig grössere interessante Teile aus den in der Berliner Königl. Bibliothek liegenden Konservationsheften veröffentlicht werden, so wird die Kerstsche Arbeit in keiner besseren musikalischen Hausbibliothek fehlen dürfen.

Im empfehlenden Sinne mag noch erwähnt sein, dass des bekannten Beethovenbiographen Adolf Bernh. Marx 1863 erschienenes, poetisierendes, aber instruktives Buch „Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke" als Band 3 der neugegründeten, vorzüglichen deutschen Musikbücherei (Verlag von Gust. Bosse, Regensburg) von Eugen Schmitz neu herausgegeben worden ist.

*) Über die folgenden Bände werden wir bald nach ihrem Erscheinen berichten.

Der grossen Welt der Geiger wird soeben ein erschienenes Buch des fleissigen, energischen und vom Findergllück begünstigten Julius Kapp willkommen sein, eine Biographie Paganinis, des Geigerkönigs (Berlin, Schuster & Löffler). Dieses mit 60 grösstenteils unbekannten Bildern ausgerüstet, flott und anregend geschriebene Werkchen ist im gewissen Sinne die Paganinibiographie; denn was wir sonst an Literatur über den genialen Künstler besitzen, ist veraltet und wertlos, weil die Quellen nur spärlich erforscht waren. Kapp bringt Licht in die mannigfachen romantischen Überlieferungen, die sich nicht immer zum Nutzen der historischen Wahrheit fortgeerbt haben, und doch wird die Lebensgeschichte des dämonischen Genuesers durchaus nicht ihrer temperamentvollen Höhepunkte beraubt. Das Ganze liest sich wie ein packender Roman. Auch die musikalische Bedeutung Paganinis wird ausführlich gewürdigt, seine Virtuosität, seine technischen Errungenschaften, die der ganzen Violinkunst zugute gekommen sind, seine zahlreichen Kompositionen, von denen die meisten allerdings nicht gedruckt, aber im Nachlass im Kunstantiquariat Baer in Frankfurt aufbewahrt sind. Der bekannte Geigererzieher Otto Sevcik hat ein kleines Kapitel über die violinistischen Künste Paganinis beigesteuert. Natürlich ist dem Buche auch ein Opusverzeichnis eingefügt.

Der Gegenwartmusik wendet sich ein sehr fesselnd geschriebenes Buch von Walter Niemann zu: „Die Musik seit Richard Wagner" (Berlin, bei Schuster & Löffler), das in etwa dreihundert Seiten durch alle Probleme der stilistisch stark verästelten zeitgenössischen und der nur kurze Zeitstrecken hinter uns liegenden Tonkunst führt, speziell für deutsche Leser berechnet ist, aber dennoch (selbstverständlich) den wichtigen ausländischen impressionistischen oder exotischen Einflüssen nachspürt. Wagner und Liszt haben kein eigenes Kapitel; ihr produktives Genie ersteht aber in ganzer Bedeutung vor unserem geistigen Auge aus der Gesamtbetrachtung des Stoffes heraus, der in gerade solcher Verwebung ohne ihr Wirken ja nicht zu denken wäre. Dem Rassen-, Klima- und Volksarten-Einfluss ist ebenso viel Beachtung geschenkt, wie den in den anderen Kunstgebieten, namentlich der Literatur und bildenden Kunst, gleichzeitig oder vorzeitig auftretenden Sonderströmungen. Ohne auf die nähere Einteilung und Art der Darstellung, die natürlich bei diesem Gegenstand sehr subjektiv sein musste, einzugehen, darf gesagt werden, dass das den gewaltig sich anhäufenden Stoff klar gliedernde Buch eine Fülle von Anregungen bietet, und nicht zuletzt aus dem Grunde, weil es von einem in der Historie und ästhetischen Wissenschaft wohl bewanderten Kunstkritiker mit Begeisterung für den Fortschritt in der Musik geschrieben ist.

Sehr willkommen sein wird weiteren Kreisen zurzeit der ausdauernden Wagnerfeiern der stattliche Band „Richard Wagner, sein Leben in Briefen", herausgegeben von C. S. Benedict (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Hier sind aus den bis jetzt 2 bis 3000 in siebzehn Bänden gedruckten Briefen des Meisters reichlich hundert der schönsten und bedeutsamsten ausgewählt, chronologisch hintereinandergereiht und mit den nötigen Anmerkungen versehen.

Schliesslich eine (der bekannten „Ulktrompete" aus Gebrüder Reineckes Verlag ähnliche) mehr unterhaltsame als belehrende Gabe: ein Musikalisches historisch-lustiges Anekdoten-Büchlein aus der Zeit von Bach und Händel bis Wagner, Strauss und Caruso, gesammelt von Josef Seilling sen. und in drei kleinen Bändchen bei der Verlagsanstalt Jos. Huber, Diessen, erschienen. Eine ganze Reihe der bekanntesten Sänger, Dirigenten und Komponisten haben sich mit Beiträgen beteiligt, und trotzdem die Art der Redigierung die Hand eines gewandten Fachmannes hin und wieder vermissen lässt, kann man sich gelegentlich auf ein paar Minuten an den Scherzen und Fabeln, die vielfach wohl auch nur ein „e ben trovato" darstellen, unbedenklich erfreuen.



Neue Schriften über Richard Wagner

Von **Wolfgang Schumann**

Ist es ein Kennzeichen für das Wesen unserer Musikwissenschaft oder für das Richard Wagners, dass die wichtigsten Werke über ihn fast alle von Nichtmusikern geschrieben sind? Wohl für beide! Bemerkenswert genug bleibt es jedenfalls, dass Nietzsche und Glasenapp, Chamberlain und Lichtenberger, Koch und Bürkner, Munker und Kapp keine eigentlichen Musiker waren und dass von Musikern ausser Guido Adler fast keiner ein sonderlich bedeutendes Buch über Wagner schrieb. Auch die bedeutsameren Werke unter den jüngsten vorliegenden haben Nichtmusiker zu Verfassern. Der eindringlichste Forscher unter ihnen, Christian von Ehrenfels, ist Professor der Philosophie, der gehaltvollste, ruhigste Betrachter, Oskar Walzel, ist Literaturhistoriker, der scharfsinnigste Zergliederer, Erich Friedrich, scheint ebenfalls nicht Musiker zu sein, da er von der Wagnerschen Musik so gut wie nichts sagt. Der Reichtum des „Themas Richard Wagner" ist so riesengross, dass man von den verschiedensten Seiten herankommen und fruchtbare Betrachtungen anstellen kann, und es scheint manchmal, dass die musikalische Seite nicht die ergiebigste ist; doch wird man hier manches auch mit Recht auf die verhältnismässig geringe Entwicklung der musikwissenschaftlichen Forschmethoden zurückführen können.

Prof. Ehrenfels behandelt das Thema „Richard Wagner und seine Apostaten" in zwei Vorträgen*) psychoanalytischen Charakters, dies Wort nicht im engsten Sinne genommen. Der erste schildert in ergreifender Weise die seelisch-erotische Entwicklung Wagners unter dem ausgezeichneten Leitsatz: „Wagner als wirklicher Mensch hat das Liebesleben geführt — eines Studenten (sogar, wie er uns mitteilt, eines ziemlich leichtfertigen Studenten), eines Theaterkapellmeisters und freien Künstlers, — nicht wesentlich anders als tausend Andere neben ihm. Wagner als Phantasiemensch, als Künstler, offenbart uns das Liebesleben einer Natur von typischer Grösse, Kraft, Gesundheit, Reinheit und Keuschheit der Empfindung". Drei erotischen Entwicklungzuständen des Manneslebens, die Ehrenfels lebendig und lebenstreu schildert, entsprechen nach seiner Auffassung drei Schaffensperioden Wagners: dem Zustand ersten, leidenschaftlichen aber im tiefsten unerfahrenen Wissens um die Liebe entspricht die Schöpfung des erotisch zurückhaltenden Holländers, des ungeläutert exzessiven Tannhäuser und des „bräutlichen" Lohengrin; „Werke der Erfüllung", d. h. aus der Zeit reicher und reifer Erfahrung im Liebeleben, sind Tristan, der „Ring" und die Meister-

*) Verlag Hugo Heller, Wien.

singer; diese Periode erschliesst durch Liebe (Liebetod) das transzendentale Reich ferner Ideale. Alle Liebekräfte treten nun, sublimiert und konvertiert — so lauten die der Freudschen Lehre entnommenen Ausdrücke —, in den Dienst dieser Ideale. „Sublimierung und Konvertierung ist der innere Gehalt des Werkes der letzten Periode: — des Parsifal“. Der Inhalt des Ehrenfelsschen Buches kann hier nicht weiter in aller Ausführlichkeit wiedergegeben werden; wie der völlig eigengeistige Verfasser die Konversion im Einzelnen nachweist, wie er die grossartige Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit in Wagners Werk dartut, wie er sie als Krönung einer ganzen Kulturgeschichte darstellt, wie er strittige Fragen (etwa die nach Wagners Deutschtum) vorsichtig vielseitig beleuchtet oder gegen Wagners Moral der „Schuld“ leidenschaftlich Stellung nimmt, das muss man selbst lesen. Wer eigne „Wagner-Erfahrungen“ mitbringt, wird sich von Ehrenfels bald aufs tiefste angeregt fühlen. In ein begeistertes, emphatisches, aber nicht geschmackloses Bekenntnis der Liebe zu dem Helden klingt der erste Vortrag aus.

Am Schlusse dieses ersten kommt Ehrenfels bereits auf das Thema des zweiten Vortrags zu sprechen, die Wagner-Apostasie. Mit herber und keineswegs allein wissenschaftlich strenger Beweisführung „widerlegt“ er vor allem Nietzsches Angriffe, die er als Ausbruch einer tragischen Verkettung der pathologischen Lebensumstände N.s betrachtet. Wahnsinn und Überspanntheit ist für ihn Nietzsches Denken schon in ziemlich früher Zeit, falsche Literatik und paralytische Irrung. Die Motive des Abfalls von Wagner, den er sich durch schlichte Ermüdung, innere Abneigung, künstlerisches Urteil oder einen relativ geringen Dauerwert der Wagnerschen Musik nicht erklären kann oder will, sucht Ehrenfels abermals in erotischen Erlebnissen — diesmal auf Seiten der Hörer. Wagners Musik „entstammt einem Hochdruck der sexuellen Gefühlssphäre“, sie „atmet Liebesleidenschaft“. Sie wirkt „physiologisch erschütternd“ wie die Liebe selbst, und wer sie exzessiv geniesst, kommt schliesslich über „Wonneschauer“, „Perioden der Erschlaffung“, „Überreizung“ und „Schädigung“ des Nervensystems zur ernüchterten Enttäuschung. Warum aber auch nach der Ernüchterung Wagners Bedeutung für den Besonnenen noch nicht erledigt ist, den Grund dafür sieht Ehrenfels in der Schönheit der sinfonischen Gefüge Wagners, die er als „absolute“ Musik mit den allerhöchsten Worten der Bewunderung zu preisen nicht müde wird. „Wagners Kunstwerk ist zuerst, zuhöchst und vor allem übrigen absolute Musik. — Sein Drama ist ein, in die Sinfonie hineinkomponiertes Programm, welches uns die Orientierung in der Architektonik der Musik erleichtert“. „Wer Wagner ganz erfasst, dem verflüchtigt sich die dramatische Hülle. — Er erschaut die musikalische Gestaltung nackt, als nichts weiter, denn als Musik. — Und wer das einmal erlebt hat, der bedarf auch des spezifisch Wagnerschen Wonnerausches und der Liebesextase nicht mehr. Die Musik spricht, wie andere Musik auch, ihre eigene Formensprache, — wunschlos, leidenschaftslos, objektiviert. —“ Leider führt Ehrenfels nur sehr wenig an, um das „sinfonische Gefüge“ der Wagnerschen Werke in seiner Struktur aufzudecken; einige Motivverwandtschaften (z. B. „Donners Hammerschwung“ und „Winterstürme wichen“), die er aufzeigt, zugegeben, so ist damit noch nicht viel gesagt; auch gegen B. Shaw behält Ehrenfels zweifellos recht: das grosse Motiv der Erlösung am Schlusse der Götterdämmerung ist gewiss nicht nur infolge der Episode in der Walküre „erkennbar“, sondern infolge der Verwandtschaft mit Brünnhildes Motiv der Liebe. Mit solchen Feststellungen ist aber noch nicht eine irgendwie durchsichtige konstruktive Anlage der Gesamtwerke verdeutlicht. Und selbst gesetzt, dass dieser Gedanke, der so neu nicht ist, im vollen Umfange auf Tatsachen der musikalischen Anlage beruhe — wie soll es möglich sein, dieselben Gebilde, die (mit Text) die grösste erotische Ekstase ausdrücken und eine solche hervorrufen, plötzlich (ohne Text) „wunschlos, leidenschaftslos“ anzuhören? Geschieht dies, so ist entweder das Musikhören auf den Rang einer mathematischen Analyse herabgesunken oder man muss eine psychologisch nicht wohl haltbare Hypothese vom Wesen des eigentlichen Kunstgenusses künstlich unterbauen. Für Ehrenfels ist aber dieser Zustand der dritte nach Rausch und Ernüchterung, der nur von musikalisch Hochbegabten erreicht wird. M. E. begibt sich der Verfasser mit dieser Hypothese auf ein gänzlich unsicheres Gebiet. Wenn er nun weiter meint, die von Wagner Enttäuschten hätten gegen ihn ein Gefühl des Unrechts, sofern sie gegen ihn Stellung nähmen, da sie doch die „Formenschönheit“ seiner Werke ahnend empfänden — so schwebt dieser Schluss noch unfester in der Luft. Um seine Meinung zu beweisen, exemplifiziert er auf Nietzsche, und er muss natürlich zunächst behaupten, dass dieser nicht genügend musikalisch gewesen sei, um zum dritten Stadium, jenseits der „Ernüchterung“, durchzudringen. Verf. fragt gar nicht, ob dies zu N.s Lebenszeit schon denkbar war, ob N. nicht vielleicht noch dazu gekommen wäre, sondern rafft eilig und übereifrig ein paar Gründe zusammen, die gegen N.s Musikalität sprechen sollen; in Wahrheit lässt sich dies natürlich nicht beweisen, und die Methode des Verfassers hat die schwersten Bedenken gegen sich. Schliesslich kann man durch die unbedachte Unterstellung der verschiedensten individuell biographischen M o t i v e für eine Stellungnahme der geistigen Frage fast allenthalben den Schein der Haltlosigkeit erwecken — auch gegen Ehrenfels selbst liesse sich das anwenden, in peinlicher Weise! — aber uns muss es vor allem auf G r ü n d e ankommen (mit alledem bestreite ich nicht, dass Ehrenfels recht verlockend Geistreiches, wenn auch in paradoxer und gehässiger Form, über Nietzsches Lebens- und Denkmotive vorbringt, aber darauf kommt es nicht allein an). Dass Ehrenfels dann auf den Verfasser eines unerfreulichen, aber nicht ganz unbedeutenden jüngst erschienenen Buches, Em. Ludwig, eine ganze Anzahl Seiten verwendet, um ihn mit Hohn und Schärfe als Ignoranten darzustellen, sei erwähnt. Mit einer schrankenlosen Apotheose Wagners, in des Wortes verwegenst-wahrer Bedeutung, schliesst das 60 Seiten starke Heft. — Es wurde hier einiges gegen Prof. Ehrenfels angeführt. Damit war nicht die Absicht verbunden, seine Schrift herabzusetzen. Ich bekenne vielmehr gern, dass sie auf mich einen starken und bedeutenden Eindruck gemacht hat. Es ist doch endlich wieder einmal ein eigener Kopf und ein leidenschaftlicher Kunstfreund, den man in diesen Blättern begegnet — das wiegt Bände scheinwissenschaftlicher Beschreiberarbeit und Schreiberarbeit auf. An die eigentlichen, an die tiefen Probleme, die uns mit Richard Wagners Werk auferlegt sind, in die Seele eingeflammt sind, führt Ehrenfels nahe heran. Er will nicht kühle Klarheit und restlose Lösungen geben, und ich glaube, er könnte das auch nicht. Sein Buch würde man unreif nennen mögen, wenn er nicht selbst sein Alter andeutete (er erzählt von Wagner aus eigner Bekanntschaft); so muss man staunen über die heisse Leidenschaft seines Denkens, die ihn in Wirrungen und zu Klarheiten seltner

Art hinreisst. Der Gemeinde derer, die Wagner kennen und eine Stellung zu ihm suchen, konnte aber kaum eine wertvollere Gabe als dies genialische Büchlein in dieser Zeit des Gedenkens geschenkt werden.

„Eine Jahrhundertbetrachtung“ nennt Oskar F. Walzel seine kleine Schrift über Richard Wagner.*) Die Aufgabe, die er mit diesem Wort stellt, ist gross — ein Jahrhundert tausendfältiger geistig-kultureller Wandlungen schauend umfassen und zugleich (nach dem Vorwort) „das Ganze und Geschlossene der künstlerischen Persönlichkeit Wagners darlegen“. Eine Aufgabe, wie sie zunächst umfangreichen Büchern nach Art des Kochschen zuzufallen scheint, die aber fast nur das Stoffliche dazu geben. Indes ist doch auch auf 100 Seiten, wie Walzel sie braucht, Raum dafür. Es bedarf dazu nur der äussersten Sparsamkeit in der Mitteilung des Tatsächlichen, einer feinstfühligen Auswahl dessen, worin sich Persönlichkeit und Geschichtliches von Bedeutung spiegelt, einer vollendeten Herrschaft über das Wort der Darstellung. Prof. Walzel, so scheint mir, bringt dazu alle Voraussetzungen mit. Scheint zunächst eine „Jahrhundertbetrachtung“ auf so wenig Raum auch nur unter rein „subjektiven“, „individuellen“ Gesichtpunkten möglich zu sein, so wird man leicht von diesem Historiker absehen können, dass sich der Geschichte doch zahlreiche soziologische und wissenschaftgeschichtliche wie auch individualpsychologische Tatsachen abfragen lassen, an denen nichts als die Fragestellung „individuell“ ist; allerdings gehört eben „Persönlichkeit“ dazu, so fragen zu können. Wie etwa Wagner zu der soziologischen Athmosphäre des Jungdeutschtums stand, dieses Verhältnis legt Walzel geistreich dar. Das Ergebnis gibt er mehr in Umrissen als in Analysen. Sätze wie dieser sind häufig bei ihm: „Dem Werk der Phantasie gab Wagner sein volles Recht zurück. Durch ihn wurde der Kunst wieder ihre Weltstellung gewonnen.“ Wer Walzels ganze Darstellung liest, bemerkt bald, ein wie starker Gehalt sich in so scheinbar dürftigem — an Phrasen anklingendem — Gewande birgt. Das Verhältnis Wagners zu Schopenhauer wird weiterhin mit einiger Polemik behandelt — besonders gegen Chamberlain, der die Liebewonne des „Tristan“ in einen Gegensatz zur Weltverneinung des Philosophen stellt; ich glaube dass hier die gedankliche Ausdeutung der Werke nicht genügt: die Frage, ob ein Mann von der seelischen und sinnlichen Anlage Wagners in Wahrheit innerlich zusammengehen konnte mit einer Natur wie Schopenhauer, kann wohl nur psychologisch gelöst werden. Und es wäre überaus gewagt, sie zu bejahen! Denn die gelegentlichen und selbst oft wiederholte Worte eines Künstlers, sogar solche aus seinem Werke, enthalten häufig nicht so sehr ein eigentliches Selbsterlebnis, sie geben vielfach in der Form der Anpassung und Nachahmung das Erlebnis wieder, worin sich der Künstler die Energieen einer andern Persönlichkeit zueignet, ohne in demselben Sinne geistig über sie reflektierend zu entscheiden, wie dies ein — Philosoph täte. Mit andern Worten: ein Richard Wagner hat manches geschrieben, was sein geistig-seelisches Eigentum nicht war oder nur vorübergehend war, nicht selten auch halb unbewusst zu bestimmten Zwecken Angeeignetes.

In fruchtbarer Weise behandelt Walzel auch Wagners Verhältnis zum Materialismus, zu Feuerbach und Nietzsche, indem er gemeinsame Stimmungen und Lebensanschauungen hervorhebt, ohne in Wortforscherei zu verfallen oder die Gegensätze, die daneben wirksam sind, zu verkennen. Erwägungen über die künstlerische Bedeutung der Wortsprache und der Tonsprache, über das „Unbewusste“ und die künstlerische Reflexion, kurz: über Wagners Schaffen, füllen den zweiten Teil des Buches, reich ausgestattet durch Vergleiche und Parallelen, die Wichtiges zur Künstlerpsychologie sichtbar machen. Das eigenste und bemerkenswerteste gibt der letzte Teil: eine historisch ausgerichtete und eingerichtete Darstellung des Deutschtums in Richard Wagner. Durch Vergleiche mit altem Deutschtum wie es die älteste Poesie spiegelt, durch psychologische Analyse und ein paar Schlaglichter auf das zu Wagners Zeit wissenschaftlich Erarbeitete über das Germanentum eröffnet Verf. hier eine Reihe von sehr bedeutsamen Einblicken.

Die gehaltvolle kleine Schrift Walzels ist nicht leicht lesbar. Es steht viel zwischen und hinter den Zeilen, Probleme tun sich auf, die der Verfasser ungelöst lässt, Gedankenfolgen gleiten dahin, zu deren Erfassung reiche eigene Erfahrung erst voll befähigt. Der Anblick, den der Stoff so geschaut, bietet, ist grenzenlos, fast verschwimmend in der Fülle seiner Deutungsmöglichkeit. Wer aber die Trivialität der gewöhnlichen Literatur kennt, wird für solche Anregungen geistvollster Art dankbar sein, die im Anblick eines Jahrhunderts und so mancher jenseits von dessen Zeitgrenze gelegener Dinge geschrieben sind.

Einen solchen Abstand vom Gegenstand kennt Erich Friedrich*) nicht. Er sucht Wagners Lebensanschauung nicht mit dem Fernrohr und der historischen camera obscura, sondern mit Mikroskop, Mikrotom und Scheidewässern aller Art. Und seltsamerweise nicht etwa durch Vergleichung der mannigfachen Selbstzeugnisse Wagners zu dieser Frage. Auch die Tonsprache Wagners bleibt fast unberücksichtigt, und nur eine Wortdichtung ist sein Gegenstand. Seine Methode ist die, den Entwurf zum Nibelungen-Drama (von 1848) und die Dichtung „Siegfrieds Tod“ sozusagen Zeile für Zeile, mindestens Teil für Teil auf dasjenige hin zu untersuchen, was darin als Lebensbeurteilung Richard Wagners sich ausspricht. Natürlich geschieht dies mit der Absicht, die schöpferische Gestaltung eben dieser Lebensanschauung im vollendeten Kunstwerk nachzuweisen. Mit seiner Arbeit, die den Vorzug einer zwar sehr abstrakt herben aber doch auch ziemlich restlos klaren Sprache und Deutlichkeit hat, glaubt der Verfasser nichts Geringeres zu leisten als „eine Untersuchung, die das rechte Verständnis erschliesst“, nachdem „der Ring des Nibelungen bisher gerade in dem wichtigsten, für den Sinn des Ganzen entscheidenden Punkte allgemein unverstanden geblieben ist.“ Von dieser Meinung würde sich der Verfasser, der eine sehr entschiedene (übrigens teilweise wohl gerechtfertigte) Kritik an Chamberlain und auch an Nietzsche übt und seine Meinung in überaus scharfer Form vorträgt, gewiss kein Jota rauben lassen. Er kennt in diesem Buche nicht die zahllosen Möglichkeiten des „Verstehens“ grosser Kunstwerke, die sich von ahndevoller Hingabe und schwelgender Geniesserfreiheit über das Geniessen oder Beobachten einzelner Teile und Seiten eines Werkes hin erstrecken bis zur innerlichen, abgeklärten Anschauung des gesamten Gehalts im Verhältnis zu seiner tönenden Form. Das Verständnis, das er erschliesst und das er für so unvergleichlich wichtig hält, lässt sich in einige Lehrsätze ausmünzen; er entringt seinem Gegenstande Wagners Meinung über das geschlecht-

*) Walzel: „R. W. in seiner Zeit und nach seiner Zeit.“ München 1913, Verlag Georg Müller und Eugen Rentsch. M. 2.—.

*) „Die Siegfried-Tragödie im Nibelungenring. Eine Aufklärung über Wagners Lebensanschauung.“ Breslau 1913. Verlag W. Markgraf. M. 2.—.

liche Wesen der Männer und der Frauen, wie es angeblich „von Natur" ist, und er erblickt endlich im „Ring des Nibelungen" eine Darstellung des widrigen Zustandes, der sich daraus ergibt, wenn diesem urnatürlichen Wesen der Zwang einer künstlichen Gesellschaftordnung auferlegt wird. Der Verfasser verhehlt keineswegs, dass er selbst diesem Wesen weitaus mehr zugetan ist als dem des „Kulturmenschen". Er meint: das normale sittliche Bewusstsein „muss man den heutigen Menschen ja fast durchweg absprechen." „Wer sein gesetzmässiges Recht verficht, der tut recht: das ist die heute geltende Sittlichkeit. Von diesem Standpunkte aus findet man natürlich den Maßstab nicht, natürliche Schuld und Unschuld zu messen. Es gibt aber nur ein Recht: das natürliche, und nur eine Sittlichkeit: das Naturnotwendige wollen. Das ist wenigstens die Anschauung Wagners, und wir sind von ihrer ewigen Wahrheit überzeugt."

Wer immer mit Wagners Wesen vertraut ist, wird zugestehen, dass etwas von diesen Meinungen wohl oft in ihm lebte und in sein Schaffen hineinwirkte wie in das andrer Künstler auch. Aber es lässt sich nicht verkennen, dass Kunst ihrem Wesen nach durchaus nicht immer und in vollem Umfange der Ausdruck eines moralischen Reformwillens ist, wenn sich auch moralische Tendenzen aus ihr heraus- oder in sie hineinlesen lassen. Die Autorität Wagners, deren Gewicht auf dem Gebiete der gesellschaftlichen Moral wohl nicht so bedeutend ist wie auf künstlerischem, lässt sich jedenfalls für die angeführten Sätze in dieser Form nicht wohl in Anspruch nehmen. So präzis diese angelegt sind, ihre begriffliche Klarheit unterliegt doch starken Bedenken! Was heisst „die heute geltende Sittlichkeit"? Es bedarf am Ende keiner sehr weitreichenden Lebenserfahrung, um zu wissen, dass heute wie immer tausende von „Sittlichkeiten" „gelten", und dass recht Viele der Lebenden ein Bestehen-auf-dem-Schein (das Verfechten „gesetzlichen" Rechts) lange nicht in allen Fällen billigen. So liesse sich denn mit Friedrich noch über allerlei rechten, was er allzu unumwunden ausspricht. Etwa „das Naturnotwendige" liesse sich umstreiten. Ich gebe für mein Teil zu, dass Wagner etwas von einem leidenschaftlichen Nachfolger J. J. Rousseaus (neben ganz anderen Wesenszügen) in sich hatte. Friedrich interpretiert ihm aber überdies ausdrücklich als einen Vorläufer — Weiningers. Das Naturnotwendige ist nach ihm das vom geschlechtlich-interindividuellen Wesen, vom Mann- oder Weib-Charakter schlechthin Bestimmte; Friedrich weiss, wie das „eigentliche Wesen" „des Mannes" und „des Weibes" beschaffen ist. Wenn etwa Brünnhilde den uneingeschränkten Besitz des Mannes für sich fordert und dessen Entgang als Kränkung auffasst, so handelt sie nach der angebornen weiblichen (minderwertigen) Weise; sie kränkt aber das „Natur"recht des Mannes, der nun einmal auf erotisches Abwechslungbedürfnis gestellt ist. Die Sünde, die sie begeht, heisst „Zwangsausübung" gegen Siegfried und in Friedrichs Rechtbewusstsein, das er für dasjenige Wagners hält, ist dies die im Ring symbolisierte, tief verhängnisvolle Sünde des nicht absolut natürlichen Menschen überhaupt. Der Verfasser übersieht dabei, dass sein „Recht" die Natur der Frau, wie er sie schildert, ganz ruhig vergewaltigt; auch sie will das Naturnotwendige, nur nicht das der Mannesnatur! Mit den stärksten Worten verwirft Friedrich auf Grund seiner Anschauung darum Brünnhildes „unsittliches" Rachebedürfnis. Ich halte die Widersprüche in Fr.s Darstellung aber nicht nur für logisch bedenklich — solche Wunderlichkeiten ergeben sich stets aus einer Kitschpsychologie wie der von ihm benutzten. Mit all diesen naiven Redensarten vom Natürlichen und von eigentlichen Wesen begibt man sich ins Gebiet des völlg Imaginären, wo nur noch Worte sind, aber keine Wesenhaftigkeit mehr hinter ihnen steht. Es mag Wagner dies Gebiet manchmal betreten haben, aber er trug daraus keine abstrusen Theorien heim. Und wenn er imaginäre Gestalten schuf — so fasse ich manche seiner Wesen auf! — so ist es doch ein völlig sinnloses Verfahren, diese als moralische Paradigmata und Vorbilder aufzufassen. Um so viel weniger er Denker war als Rousseau, um so viel mehr war er Künstler.

Trotz dieser grundsätzlichen Bedenken halte ich aber auch Erich Friedrichs Werk für eines des lesenswertesten aus der Wagner-Literatur. Wenn man sich an die bittere und harte Sprache des Verfassers gewöhnt hat, zeigt es sich doch bald, dass er als ein Feind jeder unklaren Phrase und mit leidenschaftlichem Ernst die Tiefen des Kunstwerks zu ergründen gesucht hat. Viele Szenen und Worte erhalten hier neues, überraschendes Licht, oft allzu grelles und einseitiges, aber doch klärendes. Man „unterschreibt" wohl nicht, was Friedrich herausarbeitet, aber die wissenschaftlich ernste und menschlich imponierende Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit seines Forschens bezwingt doch; mögen hier zahllose Irrtümer sein — die Meisten, die dieses Buch zu Ende gelesen haben, werden tiefer und fühlsamer mit Wagners unerschöpflichem Werk vertraut werden als man sonst gewohnt ist. Von wie wenigen Wagner-Büchern lässt sich dies sagen!

Zdenko von Kraft ist an fast alle Orte („erinnerungsschweren Stätten") gereist, wo Wagner gelebt hat; er hat Photographien und Abbildungen gesammelt, wohl auch hergestellt, hat von diesen Orten verzückte Briefe an einen edlen Jüngling namens „Irimbert" geschrieben und gab die Briefe nebst Bildern in hübscher Form heraus.*) Die Bilder sind zum Teil recht wohlgelungen und ergänzen manche Biographie in der Weise, die man heutzutage für so wichtig hält. Der Text ist nach der Verleger Meinung „mit dem Herzblut eines Wagnerverehrers und mit dem Feingefühl eines echten Dichters geschrieben". Ich glaube nicht, dass das Herzblut eines echten Verehrers des grossen Wagner so von süsslichem Weihrauch dampfen muss, wie diese Briefe, und ich glaube bestimmt zu wissen, dass ein echter Dichter für den geschmacklosen Titel dieses Buches zu viel Feingefühl, für die Nichtigkeit der Briefe zu viel Gehalt in sich gehabt hätte.

*) „Kreuzweg nach Bayreuth". Verlag Reuss & Itta, Konstanz. M. 4.50.



Beethoven-Erinnerungen *)

Nachdem bereits früher der Versuch gemacht worden ist, die Zeugnisse der Zeitgenossen über Beethoven zusammenzustellen, hat jetzt Friedrich Kerst die „Erinnerungen an Beethoven" auf der breiten Grundlage der modernen Forschung zu einem stattlichen Werke vereinigt das sich zu einer ganz eigenartigen und höchst anziehenden Biographie des Meisters ausgestaltet hat. Man ist in diesem Buche wie in einem Spiegelsaale, dessen Wände alle in immer neuen Reflexen und doch stets im Wesen sich gleich das Bild der einen mächtigen Gestalt zurückstrahlen. Aus vergilbten Büchern, aus längst vergessenen Zeitschriften-Bänden hat Kerst Erinnerungen herausgeholt, die bereits ganz in Ver-

*) Siehe auch: Neue Musikbücher für den Weihnachstisch.

gessenheit geraten waren, und selbst noch völlig Unbekanntes über den Meister hat er, besonders durch die Benutzung des in der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrten Nachlasses des Beethovenbiographen Otto Jahn und Schindlers, des bekannten Freundes Beethovens, in recht erheblichem Umfange beibringen können. Wir können hier dank dem freundlichen Entgegenkommen des Verlages von Julius Hoffmann in Stuttgart eine Auswahl der interessantesten unter den hier neu veröffentlichten Erinnerungen an Beethoven mitteilen.

Der bekannte Musikpädagoge und ausserordentlich fruchtbare Klavierkomponist Karl Czerny, der Lehrer Franz Liszts, hat für Otto Jahn seine Erinnerungen an Beethoven eigens niedergeschrieben und darin mancherlei mitgeteilt, was sich in seinen sonstigen Aufzeichnungen über den Meister nicht findet. Einst, so erzählt er, machte die Pianistin Madame Cibbine zu Beethoven die Bemerkung, dass er der Einzige sei, der nichts Unbedeutendes oder Schwaches geschrieben. „Den Teufel auch!" erwiderte er. „Gar manches möchte ich gerne zurücknehmen, wenn ich könnte." Einmal äusserte er sich: „Immer spricht man von der Cismoll(Mondschein-)Sonate. Ich habe doch wahrhaftig Besseres geschrieben. Da ist die (der Gräfin Therese Brunsvik, der vermutlichen „unsterblichen Geliebten", gewidmete) Fisdur-Sonate (op. 78) etwas anderes!" — Überall wusste er ein Wortspiel anzubringen. Bei Anhören einer Weberschen Ouvertüre sagte er: „Hm, 's ist eben gewebt". — Beethovens Arbeiten waren an keine Zeit gebunden. Vor- und nachmittag, früh und abends, immer arbeitete seine rege Phantasie. Oft stand er um Mitternacht auf und erschreckte seine Nachbarn mit den kräftigsten Akkorden, mit Poltern, Singen usw. Seine Stimme war beim Singen ganz abscheulich. Einst sah Beethoven bei Czerny die Partitur der sechs Mozart-Quartette. Er schlug das fünfte (in A) auf sagte: „Das ist ein Werk! Da sagte Mozart der Welt: „Seht, was ich machen könnte, wenn für Euch die Zeit gekommen wäre!" — Das Adagio Edur im zweiten Rasumowskyschen Quartett fiel ihm ein, als er einst den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte. Als das erste Mal nach der siebenten Sinfonie die achte (in F) aufgeführt wurde, wollte diese letztere garnicht gefallen. „Eben weil sie viel besser ist", sagte Beethoven.

Nicht minder interessant als diese verstreuten, doch durchweg charakteristischen Erinnerungen Czernys ist, was die Gräfin Gallenberg Jahn in einer Unterredung über den Meister erzählte. Die Gräfin Gallenberg ist keine andere, als jene Gräfin Guiccardi, die als Siebzehnjährige es 1801 Beethoven sehr angetan hatte. Über ihr früheres Verhältnis zu Beethoven liess sie sich begreiflicherweise Jahn gegenüber nicht aus, wohl aber schilderte sie ihn als ihren Lehrer. Die Aufzeichnung Jahns berichtet darüber: „Er liess sie seine Sachen spielen, wobei er unendlich streng war, bis in den geringsten Kleinigkeiten der richtige Vortrag erreicht war. Er hielt auf leichtes Spiel. Er war leicht heftig, warf die Noten hin, zerriss sie. Er nahm keine Bezahlung, obgleich er sehr arm war, aber Wäsche unter dem Vorwand, dass die Fürstin sie genäht... Er spielte seine Sachen nicht gern selbst, phantasierte nur; beim geringsten Geräusch stand er auf und ging fort. Graf Brunsvik, der Violoncello spielte, adorierte ihn ebenso seine Schwester Therese und Gräfin Deym... Beethoven war sehr hässlich, aber edel, feinfühlend, gebildet. Beethoven war meist ärmlich gekleidet."

Ein paar hübsche kleine Einzelzüge über den Meister hat Grillparzer in einer Unterhaltung Jahn erzählt. Einmal ging Beethoven in Grillparzers Gegenwart zum Flügel, machte ihn auf, als wenn er spielen wollte, brach in ein lautes Gelächter aus und schloss ihn wieder. Er sagte zu Grillparzer: „Ich beneide Sie, dass Sie ein Dichter sind, was kann so ein armer Musiker ausdrücken." — In seinem Hause liess Beethoven das Fenster im Vorzimmer, wodurch allein die Treppe Licht erhielt, zumauern und schalt über die Tyrannei des Wirtes, der das nicht dulden wollte. — Eine sehr schöne und charakteristische umfangreichere Äusserung Beethovens entstammt den Erinnerungen des Londoner Harfenfabrikanten Johann Andreas Stumpff, eines geborenen Thüringers, der 1824 zu Beethoven „wallfahrtete". Als er einen Spaziergang mit Beethoven machte, sprach der Meister begeistert: „Hier sitze ich oft stundenlang und meine Sinne schwelgen in dem Anblick der empfangenden und gebärenden Kinder der Natur. Hier verhüllt mir die majestätische Sonne kein von Menschenhänden gemachtes Dreckdach, der blaue Himmel ist mein sublimes Dach. Wenn ich am Abend den Himmel staunend betrachte und das Heer der ewig in seinen Grenzen sich schwingenden Lichtkörper, Sonnen oder Erden genannt, dann schwingt sich mein Geist über diese soviel Millionen Meilen entfernten Gestirne hin zum Urquell, aus welchem alles Erschaffene strömt, und aus welchem ewig neue Schöpfungen entströmen werden. Wenn ich dann und wann versuche meinen aufgeregten Gefühlen in Tönen eine Form zu geben — ach, dann finde ich mich schrecklich getäuscht, ich werfe mein besudeltes Blatt auf die Erde und fühle mich fest überzeugt, dass kein Erdgeborener je die himmlischen Bilder, die seiner aufgeregten Phantasie in glücklicher Stunde vorschwebten, weder durch Töne, Worte, Farbe oder Meissel darzustellen imstande sein wird. Ja, von oben muss es kommen, was das Herz treffen soll, sonst sind es nur Notenkörper ohne Geist, nicht wahr? Was ist Körper ohne Geist. Dreck oder Erde, nicht wahr? Der Geist soll sich aus der Erde erheben, worin auf eine gewisse Zeit der Götterfunken gebannt ist, und ähnlich dem Acker, dem der Landmann köstlichen Samen vertraut, soll es aufblühen und viele Früchte tragen, und also vervielfältigt hinauf zur Quelle emporstreben, woraus er geflossen ist. Denn nur durch beharrliches Wirken mit den verliehenen Kräften verehrt das Geschöpf den Schöpfer der unendlichen Natur." —

Eine reizvolle kleine Beethoven-Erinnerung hat Friedrich Kerst selbst noch ermitteln können. Er ging im Jahre 1903 in Heiligenstadt bei Wien Beethovens Spuren nach und machte dabei eine alte Frau Maria Schneider ausfindig, die Beethoven noch gekannt hat. „Sie erinnerte sich noch lebhaft des alten, sonderbaren Herrn, der täglich nach dem Nussbach ging, den Hut in dem Nacken und die Hände auf dem Rücken. Als Kind von etwa sieben Jahren habe sie sich mit ihren kleinen Freundinnen oft den Scherz erlaubt im Reigen vor ihm, der mit düsterem Gesicht daher kam, einherzutanzen, bis er sie drohend verscheuchte. Sich sehr erschrocken stellend, stoben die Mädchen auseinander, um nach wenigen Schritten das Spiel von neuem zu beginnen."

Viele interessante Einzelzüge über Beethovens Leben und Gewohnheiten entstammen den Mitteilungen Dolezaleks. Dolezalek, zehn Jahre jünger als Beethoven, lernte ihn durch seinen Landsmann Krumpholz kennen, den Beethoven, so gern er ihn hatte, entsetzlich pudelte. Dolezalek fragte Beethoven betreffs einer Stelle im Finale der Dmoll-Sonate, ob denn das gut sei. Beethoven: „Freilich ist es gut, aber Du bist ein Landsmann von Krumpholz, in Deinen harten böhmischen Kopf geht das doch nicht hinein." Die Komponisten waren damals gegen Beethoven, den sie nicht verstanden, und „der ein böses Maul hatte". Dolezalek brachte Albrechtsberger eine Arbeit über ein Beethovensches Quartett. Albrechtsberger: „Von wem ist denn das Zeug?" Dolezalek: „Von Beethoven". Albrechtsberger: „Ach gehen Sie mir mit dem, der hat nichts gelernt und wird nie etwas Ordentliches machen". Nach Dolezaleks Behauptung, die Schindler freilich bestreitet, wollte auch Kaiser Franz von Beethovens Musik nichts wissen: „Es steckt was Revolutionäres in der Musik!" soll er davon gesagt haben. Über Beethovens Lebensgewohnheiten erzählte Dolezalek, man habe es ihm nie angemerkt, dass er verliebt war; wenn das Gespräch auf Zoten und dergleichen kam, beteiligte er sich nicht. Er kneipte gern, war aber mässig im Trinken. Bei der Phantasie mit Chor sprang er auf, lief an die Pulte und zeigte, wo es war. Beim Dirigieren schlug er Schuppanzigh den Bogen aus der Hand. Das Septett wurde beim Fürsten Schwarzenberg zuerst gespielt und sehr bewundert. „Das ist meine Schöpfung!" sagte der Tonmeister. Schon bei der Probe zur Eroica hörte er die Harmonien nicht immer deutlich und vermisste sie, ... wenn sie spielten. Kraft beschwerte sich, eine Passage liege nicht in der Hand. „Muss liegen!" befahl dieser Napoleon der Töne.



Verdi über die französische und die italienische Oper

Die Stadt Mailand hat den 100. Geburtstag Verdis durch die Herausgabe eines stattlichen Verdibuches gefeiert, das jetzt fertig vorliegt. Es enthält unter vielem anderen 393 unbekannte Verdibriefe aus dem Besitze der Nichte

des Tonkünstlers, Maria Carrara. Dass diese ein scharf umrissenes Bild Verdis als Menschen geben, liegt auf der Hand. Einer darunter verdient ein besonderes Interesse, denn er zeigt wie Verdi über die französische Oper und die Kunstauffassung der Franzosen, verglichen mit der seiner Landsleute, dachte. Er ist an du Locle gerichtet, der das Libretto zu Verdis Aïda geschrieben hat. Ein zweites Libretto von du Locle hingegen lehnte Verdi ab, obwohl ihm die drei ersten Akte besonders gefielen. Der Grund hierfür lag aber nicht in dem Libretto selbst, sondern er wollte nicht für die französische Oper schreiben, was er in einem Briefe vom 7. Dezember 1869 ganz eindeutig darstellt. Die Gewissheit, seine Musik in Paris nicht aufführen lassen zu können ist es, die er unter den Gründen der Ablehnung des Librettos voranstellt.

„Es ist ein seltsames Ding," so äussert er sich über die Pariser Oper, „dass der Autor immer sehen muss, wie seine Ideen gekreuzt und seine Auffassung falsch wiedergegeben wird. In Ihren Opernhäusern sitzen — das soll keine Bosheit sein — zu viele Gelehrte: jeder will nach seinen Kenntnissen, nach seinem Geschmack und — noch schlimmer — nach einem System urteilen, ohne den Charakter und die Individualität des Autors in Rechnung zu ziehen; jeder will eine Meinung abgeben, Einwände äussern, und wenn ein Autor lange in dieser Atmosphäre von Unsicherheit lebt, wird er gewaltsam in seiner Überzeugung erschüttert, ändert schliesslich, fügt hinzu oder, besser ausgedrückt: verdirbt sein Werk. So findet man schliesslich kein Werk aus einem Guss, sondern eine Mosaikarbeit, die so schön sein mag, wie man will, aber nicht den Namen Musik verdient."

Als Beispiel hierfür nennt Verdi Rossinis Tell: alle Welt sei wohl darüber einig, dass Rossini ein Genie gewesen sei, und dennoch zeige die genannte Oper den oben geschilderten Einfluss der Pariser Kunstatmosphäre. „Dennoch masse ich mir nicht an," heisst es dann weiter, „das zu missbilligen, was bei Ihnen geleistet wird. Ich will Ihnen nur sagen, dass es mir vollständig unmöglich ist, unter dem kaudinischen Joch Ihrer Bühne durchzugehen, und dass ich weiss, dass ein wahrer Erfolg nur dann möglich ist, wenn ich schreiben kann, wie ich fühle, frei von jedem Zwang, ohne bedenken zu müssen, ob ich für die Pariser oder die Leute auf dem Mond schreibe. Daher müssten die Sänger auch singen, wie ich will, nicht, wie sie wollen, und die Chöre — die sehr leistungsfähig sind — müssten mir guten Willen zeigen; schliesslich müsste alles von mir abhängen: es dürfte ur ein Wille gelten: der meine. Vielleicht kommt Ihnen dies tyrannisch vor. Aber wenn das Werk aus einem Guss ist, ist auch die Idee einheitlich, und alles muss daran mitarbeiten, dieser Einheitlichkeit Gestalt zu verleihen. Vielleicht wenden Sie ein, nichts stände im Wege, all dies in Paris zu erreichen. Nein, in Italien ist es wohl zu erreichen, da kann ich es überall, aber in Frankreich nicht. Wenn ich mich in Italien mit einer neuen Oper in einem Theater vorstelle, wagt niemand, eine Meinung zu äussern und eine Ansicht zu haben, ehe er alles gut verstanden hat, und niemand unterfängt sich, mir eine unangebrachte Frage vorzulegen. Man hat Achtung vor dem Werk und vor seinem Verfasser und überlässt die Entscheidung den Zuhörern. Im Foyer der Pariser Oper dagegen tuschelt man schon nach den vier ersten Takten: „Hallo, das ist nicht gut, das ist mittelmässig, das ist geschmacklos, das ist nichts für Paris!" Was bedeuten diese armseligen Wörter: geschmacklos, mittelmässig, für Paris, wenn man ein Kunstwerk von universaler Bedeutung vor sich hat? Aus all dem folgt, dass ich kein Komponist für Paris bin. Ich weiss nicht, ob ich Begabung habe, aber ich weiss wohl, dass meine Gedanken über Kunst — die ich habe — von den Ihrigen ganz verschieden sind. Ich glaube an die Begeisterung, Sie an das Handwerksmässige; ich erkenne Ihr Urteil an, wenn erörtert werden soll; aber ich verlange zum Einfühlen und Urteilen die Hingabe, die bei Ihnen fehlt. Ich will Kunst, in gleichviel welcher Form der Äusserung, und nicht Unterhaltung, nichts Künstliches, nichts was System heisst, wie man es bei Ihnen vorzieht. Bin ich im Unrecht? Habe ich Recht? Allerletzten Endes habe ich ein Recht zu sagen, dass meine Anschauungen von den Ihren grundverschieden sind, und ich füge hinzu, dass ich zu steifnackig bin, um auf meine tiefwurzelnden Überzeugungen zu verzichten . . ."



Capet-Quartett



Das Capet-Quartett

„. . . an der Spitze gewahrte ich das Antlitz Meister Capets, das mit seinem langen Bart und den durchgeistigten, lebhaften Augen einen prophetischen Charakter hatte. Regungslos und stillschweigend sassen die vier Musiker an ihren Pulten, und Stillschweigen legte sich auch über die kleine Gesellschaft, die in der Halle ihre Plätze einnahm. Die Klänge von Beethovens letztem Streichquartett in Fdur erklangen an unser Ohr, jenes Stückes, in dem der einzige Tondichter gewissermassen das Resümee seines ganzen Lebens zieht.

„Muss es sein? — Es muss sein!" — So lautet die Devise des mit tiefstem Ernst und höchstem Humor erfüllten Finales, das auf das verklärte Adagio folgt. Hernach spielten sie die Fuge, die ich zum erstenmal hörte. Ich sage mit Absicht „zum erstenmal", denn ich musste mir gestehen, dass sie eben doch ein Quartett- und kein Orchesterstück sei, wie ich bisher annahm. In einer so vollendeten Ausführung, wie sie Capet mit seinen Genossen bot, klingt diese grandiose Tonphantasie zwar intimer, aber gleichzeitig doch mächtiger als in der vollen Orchesterbesetzung, die zwar ihre äussere, aber nicht ihre innere Wirkung steigert. Jemand fragte Capet, wann Beethoven dieses Stück geschrieben habe. „Après sa mort!" antwortete Capet mit seinem Prophetenblick. Und tatsächlich geht über das Leben hinaus, was sich uns hier offenbart. Es sind keine Erscheinungen dieser Erde, die uns entgegentreten, es geht über alle Schranken hinaus, bald schrecklich und wild, bald wunderbar schön und tröstend weht es aus diesen Klängen zu uns herüber, doch es sind keine irdischen Vorstellungen mehr. Von einer unbekannten, fabelhaften Welt ist auf Augenblicke der Schleier zurückgeschlagen. In die tiefsten Geheimnisse dieser Welt wie überhaupt des Beethovenschen Schaffens ist Meister Capet eingedrungen, der sein ganzes Leben der grossen klassischen Musik geweiht hat, in deren Schönheiten er lebt und wirkt. Nachdem er uns das Höchste an Vollendung gegeben hatte, tat er zu mir den bescheidenen Ausspruch: „Ich setze mich nie hin, um Beethoven zu spielen, ohne ein stilles Gebet zu tun, dass er mir verzeihen möge, dass ich mich an ihn heranwage." So spricht nur ein grosser und wahrhaft tiefer Künstler. Das magische Band zwischen Grösse und Schönheit schien mir an diesem Nachmittag über der Musikhalle gespannt, die uns so wunderbare Geheimnisse enthüllen sollte."

So schildert Felix **Weingartner** seinen Eindruck vom **Capet-Quartett** und dem Leiter des Quartetts **Lucien Capet**. Dieser gehört unter den Geigern zu den besten Klassiker-Interpreten.

Er ist geboren in Paris 1873. Mit 15 Jahren trat er in das Konservatorium seiner Vaterstadt, welches er mit dem „premier prix" absolvierte. Dann stand er 2 Jahre als Konzertmeister an der Spitze des berühmten Lamoureux-Orchesters, von wo aus er zum Professor am Konservatorium zu Bordeaux berufen wurde. Da aber das hastige, nervöse Leben der Großstädte Capet nicht genügend Ruhe und Musse zur Vertiefung seiner musikalischen Studien überliess, zog er sich in ein kleines Dörfchen zurück, wo er in Ruhe und Einsamkeit 3 Jahre vollständig seinen musikalischen Studien widmete. Nachdem er die ganze Geigenliteratur studiert hatte, fand er immer mehr und mehr, dass die grossen Klassiker, Bach und Beethoven, mehr als alle anderen seiner Künstlernatur und seiner Weltanschauung entsprechen.

1904, nach Paris zurück gekehrt, gründete Capet sein **Quartett**, welches fast ausschliesslich Beethoven ausübt und von den Kritikern als eines der besten Streichquartette bezeichnet wird. Neben seiner Tätigkeit als Solist und Quartettspieler ist Capet zur Zeit tätig als Professor am Nationalen Konservatorium zu Paris.

Das Capet-Quartett wird in diesem Winter nur zweimal in Deutschand auftreten: am **13. Januar in Leipzig** (Städtisches Kaufhaus) und am Tage darauf in **Dresden**. rs.

Rundschau

Oper

Barmen Der Barmer Theaterdirektion (Otto Ockert) darf mit Fug und Recht nachgesagt werden, dass sie nach Massgabe der verfügbaren Kräfte nicht nur das Musikdrama, sondern auch die fröhliche Muse, soweit sich diese nicht auf Abwege verliert, mit Ernst und Erfolg pflegt. Dem letzteren Zweck dienten im November die Operetten: Alt-Wien und Fledermaus, sowie: Fra Diavolo und Postillon. Die auf den musikalischen Ernst bedachte Kunstgattung stand indes mit Lohengrin, Tannhäuser, Evangelimann, Jüdin, Mignon im Vordergrunde. Zugkräftige Gastspiele absolvierte, auch zugleich zur Entlastung unseres Heldentenors, der Dresdener Hofopernsänger Adolf Löltgen u. a. als Lohengrin, der ihm ganz besonders stimmlich und darstellerisch gut liegt und das Prädikat „Glanzleistung" verdient. Auch die übrigen Rollen waren durch Margarete Kahler (Ortrud), Adelheid Nissen (Elsa), Kerzmann (Telramund), Niklaus (König Heinrich) gut besetzt und fleissig einstudiert. Mit vornehmem Geschmack hatte Oberregisseur Heydrich seines Amtes gewaltet. Otto Klemperer leitete den gesamten Apparat grosszügig im Sinne der romantischen Dichtung und Musik. Dass künstlerisch aufgeführte Meisterwerke trotz der wie Pilze aus der Erde geschossenen Kinos auch an Werktagen ein voll besetztes Haus erzielen, zeigte mal wieder dieser Lohengrin-Abend, an welchem in dem sehr geräumigen neuen Stadttheater (grosses dreiteiliges Parkett, 4 Ränge und Seitenlogen) kaum ein Platz unbesetzt blieb.

H. Oehlerking

Chemnitz Wie wenig gute neue Opern geschrieben werden zeigt deutlich die Verlegenheit, in die die Bühnen kommen, wenn sie ein zugkräftiges Repertoir zusammenstellen wollen. Griff man doch hier schliesslich sogar zu so alten Ladenhütern wie „Martha" von Flotow. Das Wichtigste was die Saison bisher gebracht hat, war ein Verdizyklus, in dem ausser den hier bekannten und auch in der diesmaligen Besetzung oft gehörten Opern „Troubadour" und „Aïda" zwei für Chemnitz neue Werke des Meisters, der „Maskenball" und „Fallstaff" gegeben wurden. Man muss der Direktion Tauber für diese beiden Gaben sehr dankbar sein. Der „Maskenball" gehört Verdis bester Zeit an, in der er noch ganz Vertreter des bel canto war, in der er die grosse Oper rein italienischen Stils pflegte. „Falstaff" dagegen wandelt ganz neue Bahnen, vom alten Verdi des Troubadours ist kaum eine Spur zu finden und am erstaunlichsten ist die geniale Frische, mit der der Greis sich noch in diesen neuen Stil hineinarbeitete, der feine Humor und geniale Witz, mit dem er Stimmen und Orchester behandelt. Was in der Oper drinsteckt, ist so erstaunlich dass es fast unglaublich scheint. Die Gegensätze von der stimmungsvollen (nur zu kurzen) Arie des Fenten über die Quartette und Doppelquartette, die glänzend gearbeiteten Finales bis zur grossen Schlussfuge, die sentimentale Lyrik, der groteske Bombast, und der sprudelnde Witz sind herzerquickend wie selten etwas. Eine solche Fuge in einer Oper zu schreiben hat vor Verdi noch niemand gewagt. Die Aufführung war in jeder Beziehung auf das Feinste ausgearbeitet und verlief glänzend trotz der enormen Schwierigkeiten. Natürlich „machte" die Oper nichts und wurde nur dreimal gegeben. Es ist das alte Lied vom Geschmack des Publikums. (Dafür ist „Puppchen" um so besser besucht.) Die Sänger gaben ausnahmslos ihr Bestes. Die vier Damen Schuz, Petzl-Demmer, Thume und die unverwüstlich komische Neuhaus, wetteiferten mit den Herren Herrmanns, der einen geradezu mustergültigen Falstaff sang und spielte, Kreutz, Weber, Walther-Schäffer und Lohse, der trotz seiner etwas süsslichen Art einen guten Fenten gab. Im „Maskenball" glänzte namentlich Taucher durch seine schöne Stimme, sein etwas steifes Spiel trat dagegen ganz in Hintergrund. Marie Petzl-Demmer sang sehr gut, Liane Prichan die Amalia und Helene Schutz den Oskar ebenfalls ausgezeichnet. Paul Seebach und Benno Dlabal gaben die beiden Verschworenen. Der erste weiss durch seine ausserordentliche Gesangskunst das etwas kleine Mass seiner Stimme ganz vorzüglich auszugleichen. Er besitzt jedenfalls an unserer Bühne das beste Können, eine ganz ausgereifte Technik. Dlabal wirkte durch seine schöne volle Stimme. Die Afrikanerin war etwas toll zusammengestrichen. Lina Böling führte die Titelrolle in bekannter Güte durch. Dem Nelusko von Hans Kreutz hätte ich mehr Leidenschaft gewünscht. Aïda ist hier ein altes Repertoirstück. L. Böling in der Titelrolle und M. Petzl-Demmer als Amneris sind ausgezeichnete Kräfte. Über „Mignon" wäre zu sagen, dass Mignon-Petzl-Demmer, der Harfner-Senbach und Meister-Weber ihren Partien in vollem Masse gerecht werden. In „Carmen" vertrat einmal Frl. Ehrlich ein anderes Mal Frau Petzl-Demmer die Titelrolle. Die erstere sang sie

zum ersten Male. Es ist schwer über die verschiedenen Auffassungen dieser Partie zu urteilen. Die Auffassung ist bei jeder Sängerin anders und immer rein individuell. Irgend eine Norm da aufzustellen ist ganz unmöglich. Mathilde Ehrlich singt sie sehr gut, leidet aber an einer gewissen keuschen Schüchternheit. Ich habe den Eindruck, dass sie sich geniert die sinnliche Seite der Rolle genügend hervorzuheben. Maria Petzl-Demmer hat nicht genug Temperament aber eine wundervoll dunkel gefärbte Altstimme. Es ist schwer da abzuwägen. „Rheingold" lag bis auf Dlabal, der als Fafner sehr gut war, in den alten bewährten Händen. Neu war nur noch die Rheintochter von Gertr. Kahnt, die sich sehr gut in das Terzett einfügte. Ebenso ist über „Tristan" kaum etwas neues zu berichten. Dagegen hatten wir eine Sensation, nämlich „Herzog Wildfang" unter Siegfried Wagners Leitung. Es ist nicht leicht, der Sohn eines berühmten Vaters zu sein. Namentlich wenn man doch bis zu gewissem Grade in dessen Fußstapfen tritt. Und dass dieser Wildfang stark mit den Meistersingern verwandt ist, ist zu auffallend, als dass man es übersehen könnte. Schon die Anlage des Stückes weist darauf hin. Die Szene auf der Gasse im zweiten und die Festwiese im dritten Akt, Blank-Beckmesser, Osterlind-Evchen, Kuni-Magdalene, Burkhart-Pogner sind geradezu sich aufdringende Parallelen. Die Handlung ist nicht sehr bedeutend. Aus dem Wettgesang ist ein Wettlauf geworden, ganz modern in der Zeit des Sports. Die Wandlung des Herzogs aus einem tyrannischen Autokraten in einen „Diener des Staats" ist zu flüchtig behandelt, überhaupt sind die Charaktere, bis auf Blank, ganz dürftig entwickelt. Der vom Komponisten selbstverfasste Text bewegt sich in geradezu kindlichen Versen. „Die in dem Garten sich verstak (!), die seinem Schusse fast erlag" oder „sie schwärmt für den Herzog. Das ists was sie herzog!" Das sind doch Verse, wie wir sie nicht einmal in der Operette gewöhnt sind. Wenn man nicht dichten kann, soll mans doch lieber lassen. Die Musik ist weder bedeutend noch originell, aber gefällig, in die Ohren fallend, melodiös, öfters ganz hübsch charakteristisch. Das Lied vom Hasen im zweiten Akt (Schusterlied) ist volkstümlich gehalten. Am besten ist das Quartett des ersten Akts und die Festwiese. Von Wagners Direktion habe ich keinen sehr bedeutenden Eindruck gehabt. Es schlug mehr Takt als er dirigierte. Mit der Bühne beschäftigte er sich kaum und dass er dem Orchester besonderes Feuer einhauchte, konnte man auch nicht sagen. Summa summarum es war ein unterhaltender Abend, bei dem die Aufmachung, das glänzend besetzte Haus, die Lorbeerkränze und die unzähligen Hervorrufe das Interessanteste waren. Die Aufführung war sehr gut. Alle taten ihr Möglichstes und gaben ihr Bestes. Hervorzuheben ist Walther-Schäffer. Der Künstler ist ein brillanter Darsteller, musikalisch absolut sicher und besonders in Charakterrollen, namentlich komischen, stets gut. Liane Prichan war eine vorzügliche Osterlind stimmlich sowohl wie darstellerisch. Taucher als Herzog, Senbach als Burkhart, Kreutz als Reinhart, Julie Neuhauss als Kuni sehr drastisch und komisch, Miler als Gurich, Weber als Hunter Kurt stimmlich sehr gut, Maria Petzl-Demmer als Wurzelweib waren ausgezeichnet. Die beiden letzten sind von Siegfried Wagner für Bayreuth verpflichtet worden.

Nicht hinweggehen kann ich über das aussergewöhnliche Geschick, das Fritz Diener bei der Inszenierung entfaltet. Der Regisseur steckt immer im Hintergrunde, und doch hat er die Hauptarbeit, die sich sogar darauf erstreckt, dass er den Sängern die einzelnen Gesten vormachen und einstudieren muss. Fritz Diener liefert fast immer etwas Besonderes, Gutdurchdachtes. Er schafft farbig fein abgestimmte gut gruppierte Bühnenbilder, es ist immer etwas los auf der Bühne, die Sache stockt nie, und was er macht, ist meistens singgemäss, stilvoll und sehr gut überlegt. Eigene originelle, feine und überraschende Ideen sind sehr häufig bei ihm. Der dritte Akt des Maskenball war eine Erlösung von der üblichen undefinierbaren Schauerszenerie, der Falstaff, der Herzog Wildfang waren in jeder Beziehung lobenswert und stimmungsvoll und Aïda ist besser als an vielen Hofbühnen. Freilich kann auch er nicht über die Unmöglichkeiten des Rheingold hinweg, aber wer könnte das? Etwa Bayreuth?? Wir können uns in Chemnitz Glück wünschen, einen solchen Regisseur zu haben und wir hoffen, dass ihn uns so bald niemand wegengagiert.

Prof. Dr. O. Müller

Elberfeld Dank einer glücklichen Rollenbesetzung erwies sich im Stadttheater Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna" auch im November von unverminderter Anziehungskraft. Lebhaft besuchte Gastspiele gab Marie Labia aus Paris u. a. als Carmen, welche Partie sie allerdings weit besser darstellerisch als gesanglich auszugestalten imstande ist.

Die Uraufführung des einaktigen Mysterieums „Satia" von Haerle, der seinen zum Teil ganz unverständlichen Stoff einer keltischen Sage entnommen hat, wäre besser unterblieben, da sowohl die Handlung, die sich fast in allen einzelnen Teilen im Halb- oder Ganzdunkel der Bühne abwickelt, wie auch die begleitende Musik ohne jeglichen inneren Wert und höheres Interesse ist.

Offenbachs einaktiges Singspiel „Die Zaubergeige" ist eine harmlose, gefällige Gelegenheitsmusik, die ein Theaterpublikum nicht mehr zu befriedigen vermag.

Zur Neueinstudierung gelangten ausser Carmen noch Zauberflöte, Tiefland, Mignon. In der Zauberflöte hörten wir nach längerer Pause die sehr beliebte jugendlich dramatische Sängerin Grete Johnsson (Schwedin), welche als Pamina die zahlreichen Verehrer ihrer hocheinzuschätzenden Gesangskunst, mit welcher sich eine hübsche Bühnenerscheinung vereinigt, begeisterte und entzückte.

Konstatiert sei noch, dass die fadenscheinige Operette sich im letzten Monat absolut nicht breit machte.

H. Oehlerking

Konzerte

Berlin Der stimmbegabte Kammersänger Paul Schmedes versammelte Anhänger seiner Kunst am 10. Dez. im Bechstein-Saal, sein warmempfundener Vortrag nimmt für ihn ein; gesangstechnisch dürfte manches anders sein, dazu gehört in erster Linie eine prononciertere Artikulation, also intensive Ausnutzung des Ansatzrohres.

Hilly Tibo wird gut daran tun, sich einmal wieder unter die Oberaufsicht ihrer Lehrerin zu begeben. Sie behandelt ihre Höhe nicht glücklich; daraus entstehen Intonationstrübungen, die sich stellenweise recht empfindlich bemerkbar machten. Besser präsentierte sich die mit einem umfangreichen oratorienhaften Alt begabte Jacoba Repelaer; doch auch ihr sind Vervollkommnungsmöglichkeiten durch Ausgleich ihrer Mittellage gegeben. Der Vortrag beider Sängerinnen, die sich auch zu Duetten verbanden, erfreute durch Frische und Lebendigkeit. Am Klavier Eduard Behm.

Makellos rein erstrahlte die Kunst Georges Enescos, sein Violinspiel erfüllt alle Voraussetzungen in technischer Beziehung als selbstverständlich. Ohne Reflexion kann man sich dem künstlerischen Geniessen überlassen. Sein wundervoller Ton und sein hohes Können kamen in der Teufelstriller-Sonate von Tartini zu harmonischer Wirkung. Dr. Ernst Wolff unterstützte den Künstler sehr feinfühlig am Klavier.

Von dem Königlichen Kammersänger Fritz Soot, dem Tenor der Dresdener Hofoper, hörte ich am gleichen Abend den zweiten Teil seines Programms, der im Zeichen von Richard Strauss stand. Sein frisches, wohlgebildetes Organ, dessen Sondervorzüge sicherlich auf der Bühne zu erfolgreichster Wirkung gelangen, stand Liedern wie „Einkehr" und „Ach weh, mir unglückhaftem Mann" wohl an. Dabei unterstützte ihn ein kecker Naturburschen-Ton im Vortrag. Für die Mädchenblumen dagegen mit Ausnahme der Mohnblumen fehlte ein Hauch zartlyrischer Poesie, wie er uns schon aus den verträumten Texten entgegenduftet. Kapellmeister Pembaur begleitete vortrefflich.

K. Schurzmann

Halle a. S. Die Gunst des Schicksals fügte es, dass Händels „Semele", das in Deutschland für die Praxis seit Jahrzehnten nicht vorhandene und nun endlich bearbeitete Werk in der Geburtsstadt des Meisters, in Halle a. S., durch die dortige Robert Franz-Singakademie die Erstaufführung erlebte. Mit grossem künstlerischen Erfolge, das sei von vornherein gesagt. Kgl. Musikdir. Rahlwes, der Dirigent der Singakademie, hat sich der nicht leichten Aufgabe unterzogen, die vom Meister 1743 komponierte „Semele", ein weltliches Oratorium, in eine gebrauchsfertige Form zu bringen. Wie gewöhnlich bei solchen Restaurierungsarbeiten handelt es sich auch hier darum, nach

dramatischen Gesichtspunkten auf eine ca. zweistündige Aufführungsdauer zu kürzen, die veraltete, einen mythologischen Stoff aus der griechischen Göttergschichte behandelnde englische Dichtung gut zu übersetzen und umzugestalten, die Wahl und den Gebrauch der Ausdrucksmittel unter die Gesichtspunkte der historischen Treue zu stellen. Die Neubearbeitung ist in diesen Punkten durchweg glücklich. Rahlwes liess sich vielfach von subjektivem Empfinden leiten, benutzte aber auch in ausgiebiger Weise die Ergebnisse der neuen Händelforschung (Chrysander), was sich namentlich in dem Klangkolorit des Orchesters (stetes Verwenden des Cembalo, chorische Besetzung der Oboen) kund tut. Mit besonderer Liebe und künstlerischem Feinsinn ist das Cembalo behandelt worden. Es tritt musikalisch selbständig hervor und wird vielfach zum Träger des Ausdrucks. Über alle diese Probleme der Bearbeitung hinaus muss aber die Kardinalfrage heissen: Ist denn Händels „Semele" wirklich eine so bedeutsame, innerlich wertvolle Tonschöpfung, dass sie zu neuem Leben erweckt zu werden verdient und eine Bearbeitung rechtfertigt? Es kann nur mit einem bedingungslosen „Ja" geantwortet werden. Das Werk steckt voller musikalischer Schönheiten. Unter den Chören, an denen namentlich der erste und zweite Akt reich sind, wie auch unter den Arien finden sich wahre Prachtstücke. An musikalischer Charakteristik der Personen leistet Händel in diesem Werke Grossartiges, wofür nur die an Arie des Schlafgottes Morpheus „Lass mich widriges Licht" erinnert zu werden braucht. Man braucht kein Prophet zu sein, um vorauszusagen, dass für die „Semele" eine neue Zeit anbrechen wird. Die Aufführung zeigte die Mitwirkenden — Musikdirektor Rahlwes als Dirigenten, den Chor, das Stadttheaterorchester, Prof. Dr. Herm. Abert am Cembalo — auf stolzer Höhe technischen und musikalischen Könnens. Ein ausgezeichnetes Soloquartett war in Elisabeth Ohlhoff (Sopran), Alice Aschaffenburg (Alt), Richard Fischer (Tenor) und Felix Lederer-Priha (Bass) zu Stelle.

Paul Klanert

Königsberg i. Pr. Die Königsberger Sinfonie-Konzerte nehmen im hiesigen Musikleben den ersten Platz ein, zumal als älteste Institution dieser Art. Da ist das 1. Konzert derselben in der neubegonnenen Spielzeit von besonderem Interesse. Es gestaltete sich recht vielverheissend für die Dinge, die da fernerhin kommen sollen. Der altbewährte Dirigent, Prof. Max Brode, hatte durch die Reorganisation des ehemaligen Stadttheater-Orchesters zum Stadthallen-Orchester insofern eine aus dem Übergangsstadium resultierende, erweiterte Aufgabe zu lösen, als es sich durch den Eintritt neuer Kräfte um das unvermeidliche Einspielen handelt. In dieser Beziehung hatte er schon ein gut Teil erreicht. Solist des Abends war Bronislaw Huberman. Das J. S. Bachsche Edur-Violinkonzert dürfte man wohl mehr als eine historische, allerdings sehr interessante Studie auffassen. Erst in Brahms' Ddur-Violinkonzert kam Huberman so recht in sein Element. Bei all seiner bekannten Meisterschaft ist doch ein sich vertiefendes Fortschreiten bemerkt worden. Die Cmoll-Sinfonie Nr. 3 op. 78 zeigte Saint-Saëns, wie wir ihn ja schon längst kennen, als den farbenreichen Instrumentations-Virtuosen prickelnder Diktion — ein echtes Kind der Nation starkvibrierender Nerven und schnellfliessenden Geblüts. Um das Bild noch bunter zu gestalten, gab er der Orgel einen Anteil als Symbolik, wie man meint, auf den schliesslich geistlichen Liszt, dem das Opus gewidmet ist. Die Hinzuziehung des Klaviers, vierhändig gesetzt, um nur einiger Akkorde und Läufer willen, kann doch nur einen sehr nebensächlichen Klangeffekt zur Ursache haben, der unschwer durch die vorteilhaftere Harfe hätte ersetzt werden können. Dr. Erich Herrmann an der Orgel, Conrad Hausburg und Carl Vinke am Klavier lösten ihre Aufgaben recht anerkennenswert. Den Schluss bildete Webers Oberon-Ouvertüre. Brof. Brode dirigierte temperamentvoll wie immer in voller Beherrschung der Situation, d. h. der Werke.

Als ein Pianist von Bedeutung stellte sich uns in seinem Klavierabend Richard Buhlig-Berlin vor. Er spielte von Beethoven die 32 Variationen in Cmoll und die Asdur-Sonate op. 110, von Chopin die Bmoll-Sonate op. 35 mit dem bekannten Trauermarsch, zwei Mazurken, ein Nocturno, sechs Etüden und das Scherzo op. 39. Buhlig ist noch ein junger Mann und macht z. B. in der Art, wie er sich verbeugt und auch sonst den Eindruck des hyperdevoten Sanguinikers. Dies möchte ihn, wenigstens teilweise, für Chopin praedisponieren. Doch im Spielen entwickelt er, bei grosser Technik, gelegentlich männliche Kraft und, im ganzen, wohlgestaltende Abrundung in Phrasierung und Dynamik, so dass von irgend einer Einseitigkeit keine Rede ist. Von Stück zu Stück steigerte sich die Sympathie der Hörer und deren Beifall. Bei alledem ist Buhlig immerhin noch als ein Werdender zu bemessen, doch darf man ihm für die Zukunft ein gutes Prognostikon stellen.

Das Festkonzert zum 75 jährigen Bestehen der Philharmonie (Dirigent Prof. Brode) brachte Werke von Beethoven: nach der Leonoren-Ouvertüre Nr. III die aus naheliegenden Gründen selten gehörte Fantasie für Pianoforte, Chor und Orchester. Den überaus schwierigen Klavierpart hatte das Ehrenmitglied des Vereins Frau Geheimrat Elisabeth Ziese-Elbing übernommen und echt künstlerisch durchgeführt. Die Dame imponiert durch ihr echt musikalisch-fachmännisches Spiel. Die Unzahl der Schwierigkeiten im Passagen- und Oktavenspiel, dem Kleinwerk eingestreuter, kleiner Tongruppen, den vielen Einsätzen, Tempowechsel u. v. a., dazu in langsamener Stellen die Kantilene feinfühligen Anschlages, ebenso die orgelpunktartigen Triller längerer Ausdehnung usw. — dies alles überwand und brachte sie ohne auffallende Anstrengung leicht und ungezwungen. Die nicht sehr lange Chorpartie gegen den Schluss hin erinnerte rhythmisch und im Lokalton an die in der 9. Sinfonie „Freude, schöner Götterfunken" — frisch, lebendig gesungen vom Chor der Singakademie und dem Akadem. Gesangverein. Das Solo-Ensemble sangen die Damen Frau Dr. Kamienski. Frau Lubosch-Eichelbaum, Fräulein v. Borzestowski und die Herren stud. Wiesotzki, stud. Rohrmoser und Dr. Link. Ihre durch schnelles Tempo und leidenschaftliches Kolorit schwierige Aufgabe lösten sie mit Ehren. Zum Schluss die Sinfonie Nr. 7. Frau Prof. Brode, die Gattin des trefflichen Dirigenten, wurde ob ihrer vielen Verdienste um die Philharmonie zum Ehrenmitgliede ernannt. Dieses Konzert wurde zwei Abende später in demselben Prunksaale der Stadthalle als „19. volkstümliches Sinfoniekonzert" dankenswerterweise vor einem schlichteren Publikum gegen ein Eintrittsgeld von wenigen Groschen wiederholt. Die Abgabe der Karten geschieht privatim durch die Inhaber, Leiter, Vorsteher von Behörden, Fabriken, sonstige kaufmännische, gewerbliche Betriebe', so dass dem „kleinen Mann" einmal billig etwas Gutes geboten wird. Auch diese Wiederholung ging gut vonstatten. Nur ein Kuriosum ereignete sich hier: der höchst wichtige Pauker fehlte. Was nun? Da verliess Konzertmeister Hopf, unser bewährter Cellovirtuos, Pult und den anderen Cellisten und ging zum „Kulminationspunkt" an die Pauke. Das Gaudium der die Situation Verstehenden steigerte sich, als er pflichtschuldigst zu Beginn der Leonoren-Ouvertüre gleich mit einem Forteschlag und längeren Wirbel einsetzte. Unvorbereitet füllte er tadellos seinen Platz. Erst zur Sinfonie erschien Ersatz.

Das diesjährig erste der „Königsberger Künstler-Konzerte" war ein „Lieder- und Duette-Abend". Es sang Frau Therese Schnabel-Behr Lieder von Mozart und Tschaikowsky und dann Duette von Brahms in Gemeinschaft mit dem Bass-Baritonisten A. van Eweyk. Die Dame verfügt über einen sehr angenehmen Mezzosopran und ihr Vortrag ist recht lebendig, gestaltend und gewinnend. Ihren Partner kannten wir zum mindesten vom dritten Ostpreussischen Musikfest her, begabt mit tonreichem, schönem Organ, vornehmer, warmer, auf die Einzelheiten achtender Singweise. Zu dieser trefflichen erfolgssicheren, eindrucksvollen Leistung der Solisten gesellten sich als gesunde Basis oder krönender, verklärender Abschluss die unvergleichlich meisterhafte Klavierbegleitung Artur Schnabels, des Gatten der Sängerin. Gerade weil zwischen solistischer Virtuosität und der Kunst des Begleitens kein Zusammenhang der Selbstverständlichkeit obwaltet, wie viele anzunehmen geneigt sein mögen, soll hier Schnabels Leistung als Begleiter ganz besonders hervorgehoben werden. So gern man ihn, wie früher des öfteren, als Solist gehört hätte, so bot diese seine Betätigung doch auch einen edlen Genuss. Am 28. Oktober konzertierte Hans Baer aus Berlin. Er ist ein junger Mann von kaum 20 Jahren und beachtenswerter Pianist mit aussichtsvoller Zukunft. Man möchte es kaum vermuten, dass er im Forte und in der Menge des Dargebotenen so viel Kraft entwickeln kann. Er spielte Beethovens Cismoll-Sonate, Schumanns sinfonische

Etüden op. 13 und von Chopin drei Etüden, Berceuse, Cismoll-Walzer und Asdur-Polonaise. Zum Schluss die Rigoletto-Fantasie von Liszt und als Zugabe eine Bearbeitung Straussscher Walzermelodien in Lisztscher Manier. Er besitzt eine grosse, sogar perlende Technik, ist ein Stürmer, der in der Hast hier und da die Klarheit vergisst und der — der verblüffenden Virtuosität mehr zustrebend — die Kultivierung duftiger, gewissermassen in Sammet hüllender Spielweise, Tongebung, hinten ansetzt. Aber, wie gesagt, dieser Schüler Schnabels hat schon etwas Tüchtiges gelernt und es scheint auch der Fonds zu einer musikalischen Indicidualität vorhanden zu sein. Mehr Ruhe, mehr Vertiefung nach der Seite des Gemütes hin, etwas weniger Berechnung und etwas weniger Brillantfeuerwerk — dann mag im Laufe der Zeit etwas Bedeutendes werden. „Beharrlichkeit führt zum Ziel" dachte Carl Friedberg, da kam er zum drittenmal hierher — diesmal als engagierter Solist des zweiten Künstler-Konzertes. Als er das erste Mal gekommen, fand er, was die Grösse des Hörerkreises betrifft, nicht viele Gegenliebe. Bei seinem zweiten Kommen in der vorigen schon ziemlich vorgerückten Konzertzeit feierte er schon einen förmlichen Triumph. Jetzt aber darf man ihn vielleicht unter die Lieblinge der hiesigen Konzertbesucher einreihen. Das Fisdur-Impromptu op. 36 von Chopin gab er in träumerischer Auffassung, in dessen Gesdur-Etüde aus op. 25 fiel das staccato vorteilhaft auf und in Chopins Asdur-Ballade holte er mit der linken Hand sinnvolle Nebenmelodien heraus, originell wie man das sonst zu hören kaum gewohnt ist. Gerade dies ist, in Verbindung mit schönem, vielgestaltig moduliertem, nuanziertem Anschlag, die Eigenart seines abgeglätteten Spiels, dass es durch ein Eingehen auf unscheinbarste Einzelheiten ein so körperhaftes Ganzes angenehmer Feinheit ergibt. Das zeigte sich in Beethovens 32 Cmoll-Variationen und dessen Edur-Sonate op. 109. Schumanns Kinderszenen op. 15 waren Kabinettstücke harmloser, zum Teil neckisch angehauchter Kleinmalerei, über die sich vielleicht streiten lässt — oder nicht, weil man gerade hier der subjektiven Auffassung und dem Empfinden weite Zugeständnisse machen darf, oder muss. Von den Schubert-Lisztschen Soirées de Vienne hatte sich Friedberg eine gewählt, die mehr elegant, als prickelnd-sprudelnd ist, aber in ihrer dahinfliessenden Glätte dem virtuosen Kleinwerk beträchtlichen Raum gestattet. Liszts Pester Karneval bewegt sich im üblichen Stil brillanten Beiwerks ohne inhaltlich grosse Ansprüche; Friedberg spielte das Stück glänzend und gestaltete es so relativ wertvoll, wie etwa möglich.

Dr. mus. J. H. Wallfisch

Leipzig Im Kaufhaus konnte man kürzlich die Bekanntschaft eines sehr begabten jungen Pianisten, namens Richard Buhlig (Berlin) machen. Er ist in erster Linie eine künstlerische Kraftnatur im guten Sinne. Der Flügelschlag seines Vortrags ist dabei schwungvoll und — hier ist das viel missbrauchte Beiwort angebracht — grosszügig. Schade nur, dass das Piano hier und da etwas zu schlecht wegkommt, wie das besonders im letzten Satz der Chopinschen Bmoll-Sonate und in der Arietta der letzten Beethovenschen Cmoll-Sonate — hier aber nur zu Beginn, der Schluss verriet sehr viel Sinn für Feinspiel — festzustellen war. Bei Chopin fiel noch eine Kleinigkeit auf: Der Trauermarsch wurde, mit Ausnahme des Trios, für den Konzertsaal übertrieben langsam vorgetragen. Es braucht wohl nicht erst näher ausgeführt zu werden, dass auch ein Trauermarsch je nach Gelegenheit verschiedene Tempi nicht bloss verträgt sondern sogar erfordert. Das ist aber, wie gesagt, eine Kleinigkeit. Man wird dem ernsten Künstler gern wieder in den Leipziger Konzertsälen begegnen.

Paul Otto Möckel kommt den Leipzigern in letzter Zeit mit Vorliebe sehr modern. Er brachte diesmal mit: Julius Weismanns „Spaziergang durch alle Tonarten" (op. 27), ein uns schon bekanntes, in vielen Einzelheiten fesselndes, gegen — sein recht spät kommendes — Ende aber etwas reichlich mit Chromatik durchsetztes Werk; ferner eine Anzahl Klangimpressionen von Debussy, die meist von zartester Linienführung und duftigster Romantik sind, Variationen (op. 1) von W. Schulthess, deren Thema recht blass aussieht, in den Veränderungen angenehm gegensätzlich, aber doch recht unfroh verarbeitet ist, und — trotz allem das „modernste" Werk — die Cdur-Sonate (op. 1) von Joh. Brahms. Wie das Programm so war auch das Spiel des feinfühligen Pianisten vortrefflich auf Gegensätze abgestimmt, die sich natürlich in künstlerischen Grenzen hielten. Wie er Debussy beikam, war besonders hohen Lobes wert. Nur so, bis in die feinsten Herzenfasern auf Stimmung eingespielt, ist dieser Franzose wiederzugeben. Übrigens gehören die von Möckel gespielten Stücke zu dem Besten, was Debussy von späteren Sachen veröffentlicht hat. Hier seien davon nur die zarten „Voiles", „Le vent dans la plaine" und die charakteristisch „instrumentierten" „Minstrels" genannt. Es ist gut, wenn man Debussy an der Quelle, d. h. in seinen eigenen Stücken, die sich nur selten thematisch und in der Verarbeitung wiederholen, kennen zu lernen sucht; seine Nachbeter können sich in den seltensten Fällen auch nicht entfernt mit ihm an immer neuer Erfindung messen.

Dr. Max Unger

Aus dem Konzert von Anna Bohm und Margarete Gille-Lewandowsky nahm man nicht sonderlich viel mit nach Hause. Erstere ist eine Pianistin, die wohl etwas gelernt hat, aber noch nicht genug, um den Ansprüchen von heute — da die Technik gerade dieses Instrumentes auf eine fast fürchterliche Höhe getrieben worden ist — vollauf genügen zu können. Ihrem Vortrag der Brahmsschen Fmoll-Sonate fehlte nicht nur technische Reife, sondern auch jener geistige Wurf, den Brahms verlangt. Frl. Gille-Lewandowsky hat einen ansprechenden Mezzosopran, den sie recht geschickt zu verwenden versteht. Auch singt sie nicht ohne Geschmack und Empfindung, wie ihr Vortrag einiger — teilweise allerdings nicht ganz glücklich gewählter — Lieder von Beethoven und Schubert, die Herr Prof. Dr. Henning am Flügel begleitete, bekundete.

Das Böhmische Streichquartett durfte sich bei seinem dritten Auftreten des seltenen Anblicks eines vollbesetzten Kaufhaussaales, die Hörer des seltenen Genusses eines wirklich exquisiten Musizierens erfreuen. Die Herren waren in bester Stimmung, fingen verheissungsvoll mit einem reizenden Verdi (Emoll-Quartett) an, dem sie — quasi Fleisch von ihrem Fleisch und Bein von ihrem Bein — Dvórak (Klavierquartett in Es) folgen liessen. Diese Produktion war unsers Erachtens die Krone des Abends, obwohl Frl. Tina Lerner ein etwas kältendes Glied in diesem „Vierspiel" war. Sie ist ohne Zweifel eine tüchtige Pianistin, allein — erst wenn der tote Funke der Technik zur Flamme entfacht wird, wenn ausser Schulung und Verständnis beseelte Individualität aus dem Vortrag spricht, darf man von wahrer Künstlerschaft reden. Zum Schluss des genussreichen Abends hatte „Franzl" das Wort mit seinem zu Gemüt gehenden Dmoll-Quartett, dem täglichen Brot der Quartettvereinigungen, dem Schosskind des kammermusikliebenden Publikums.

Liegt bei den „Böhmen" der Schwerpunkt ihrer Produktionen im Vortrage, der stets voll frischen, blühenden Lebens ist, so bei den Herren des Petersburger Streichquartetts in dem klanglichen Zauber, den sie ihren geheimnisvoll kostbaren Instrumenten entlocken. Alles, was sie spielen, wirkt durch sonnige Klarheit und Schönheit, ist bis in die feinsten Nüancen studiert, ohne in leblose Korrektheit zu verfallen. Sie spielten Mozarts entzückendes Fdur-Quartett (Nr. 590) sehr delikat, nur mit einem Stich ins Schönmachen, was uns gestört hat; hingegen Beethovens grosses Cismoll-Geheimnis mit viel Stiltreue und echt künstlerischem Erfassen. Hier bewiesen sie, dass sie wirkliche Künstler sind, denn nur solche vermögen diesem schier undurchdringlichen Flechtwerk mit solcher Sicherheit beizukommen. Im Esdur-Klavierquartett von Schumann wirkte der talentvolle Pianist Paul Otto Möckel mit, der tags zuvor erst mit einem in der Hauptsache modernen Abend sich als bemerkenswerter Künstler dokumentiert hatte.

Die letzte Zeit hat eine Menge tüchtiger Quartettvereinigungen hervorgebracht. Es blüht das tiefste, fernste Tal, das Blühen will nicht enden. Zum ersten Male begegneten wir dem Würzburger Streichquartett, das sich erfolgreich einführte mit einigen ziemlich anspruchsvollen Werken. Beethovens op. 127 ist nur für Quartettkorporationen erster Güte geschrieben, für Spieler von technischer Vollkommenheit und einer nicht geringen geistigen Höhe. Wenn man den Würzburger Gästen nachsagen darf, dass sie mit der Interpretation dieses schweren Stückes Respekt einzuflösen vermochten, so bedeutet dies gewiss kein kleines Lob. Und

wenn sie weiter verstanden, aus Brahms' op. 60, dem Klavierquartett in Cmoll — in welchem unser einheimischer vortrefflicher Georg Zscherneck den Flügel meisterte — etwas Ordentliches zu formen, so müssen sie schon künstlerische Qualitäten besitzen. Auch etwas für Leipzig Neues brachten sie mit: das Streichquartett op. 15 von Adolf Sandberger, eine frühere Arbeit des renommierten Musikhistorikers der Münchner Universität. Das Stück erinnert auch nicht im Geringsten an die akademische Würde seines Autors. Im Gegenteil, es flieht so frisch empfunden und innerlich echt dahin, dass man wünschen möchte: Mehr von solcher Musik! So etwas Erfreuliches tut unserer verworrenen Zeit not. Noch sei erwähnt, dass der Primgeiger des Quartetts, Herr Schulze-Prisca auch als Solist mit der Regerschen Gmoll-Sonate für Solovioline hervortrat und als ein technisch trefflich beschlagener und musikalisch tiefgründiger Spieler sich zeigte.

Zum ersten Male trat die Leipziger Madrigal-Vereinigung, ein Unternehmen, welches vor nicht zu langer Zeit gegründet worden ist und nun unter der bewährten künstlerischen Leitung des Herrn Dr. Max Unger frisch weiterblüht, vor das Forum der Öffentlichkeit mit einem Programm, das in seiner ersten Hälfte Zweck und Ziel dieses für eine musikalische Großstadt recht nötigen und segensreichen Institutes vor Augen hatte, in der zweiten aber moderne Chöre und Sololieder brachte und damit etwas aus dem Rahmen herausgeriet. Das vor der Hand noch kleine, aber festgefügte und stimmlich sehr gut beschaffene Ensemble (die Damen Anna Führer, Vera Schmidt, Mary Weiss, Clara Wendt, Helene Milzer, Maria Schultz-Birch, die Herren Curt Schirmer, Dr. G. Voigt, Sebastian Beck, Jacques Buff) hatte unter Herrn Dr. Ungers kundiger Führung fleissig und hingebend studiert, wurde mit Geschick an kleinen und grossen Klippen, an denen es die alten Meister in ihren Madrigalen nicht haben fehlen lassen, vorübergeführt und sang die alten und neuen Weisen mit apartem Geschmack. Man merkt, dass die einzelnen Glieder dieser Vereinigung, wie auch ihr Haupt Damen und Herren von Bildung sind. Die Sopranistin Frl. Vera Schmidt erfreute die Hörer durch den natürlichen Vortrag einiger Lieder von Hugo Wolf, die Altistin Frl. Schultz-Birch durch die stilreine und ausdrucksvolle Wiedergabe einer Bachschen Arie.

Frl. Luise Gmeiner und ihr Bruder, der Baritonist Rudolf Gmeiner, musizierten gemeinsam im Kaufhaussaale. Erstere zeigte sich als Pianistin von elegantem Schliff und fein geprägtem musikalischen Sinn. Für Schumanns „Simfonische Etüden" fehlte ihr aber die Grösse des Gestaltens, jene freie Überschau, die als heller Stern in der Krone der echten Künstlerschaft glänzt. Der Bruder trat mutig ein für einige Nova (Balladen) von E. Mattiesen, die ein starkes Talent und eine kundige Hand verrieten. Ist diese Musik auch nach modernen Mustern gearbeitet, so wird man doch vor keine philosophischen Probleme gestellt, wie es jetzt Mode ist. Im Gegenteil: Mattiesen schreibt natürlich und behandelt auch die textlichen Vorlagen mit verständnisvoller und verständlicher Natürlichkeit. Daher erzielt er auch eine gute Wirkung, die allerdings zum nicht geringen Teil dem intelligenten Vortrage des Sängers, der ausserdem noch Lieder von Tschaikowsky, Gretschaninoff und R. Strauss sich gewählt hatte, mit zugeschrieben werden muss. ♭

Noten am Rande

Rubinsteins Selbstkritik. Unter den Musikfreunden, die in ihrer Jugend sowohl Liszt als auch Rubinstein spielen gehört haben, kommt es auch heute noch bisweilen zu interessanten Diskussionen über die Frage, welcher von diesen beiden grossen Meistern des Flügels das vollkommenere Spiel besessen habe. Die schwierige Frage, die endgültig wohl nie gelöst werden kann, führt in der Regel dazu, dass man Liszt eine kleine — übrigens nicht unbestrittene — Überlegenheit über seinen Rivalen einräumt. Die Vita Musicale veröffentlicht dazu ein interessantes Urteil des berühmten Wiener Klavierpädagogen Leschetizky, der als Schüler und Freund Rubinsteins ein genauer Kenner seines Spieles war. Es ist oft behauptet worden, dass Rubinstein in seinem Spiel nicht selten falsche Töne angeschlagen habe, was seine Bewunderer mit löblichem Eifer zu bestreiten pflegten, ohne darum diesen Umstand als wichtig anzuerkennen. Leschetizky erzählt nun von der ganz ungewöhnlich hoch entwickelten, ja geradezu erbarmungslosen Fähigkeit der Selbstkritik, die Rubinstein besass und immer anwandte; von sich forderte er mehr als von jedem anderen und in seinem Urteil über sich selbst kannte er keine Nachsicht und keine mildernden Umstände. Er war selbst davon überzeugt, dass er im Eifer des Spieles gar oft falsche Tasten anschlüge und kargte nie mit geradezu erbitterten Selbstvorwürfen. Leschetizky berichtet von einer charakteristischen Szene, die sich am Schlusse eines Konzertes ereignete, in dem Rubinstein mit hinreissendem Feuer gespielt und einen beispiellosen Triumpf errungen hatte. Als das Publikum in Beifallskundgebungen ausbrach, stürmte Rubinstein wie ein Wilder vom Podium, flüchtete in das Musikerzimmer, und sank hier, völlig verzweifelt, in die Arme seiner Freunde. „Aber was ist los, was ist los?" fragte man ihn, als man seine unglückliche Miene und seine ungewöhnliche Blässe sah. Worauf Rubinstein nur mit einem bitteren Lächeln abwinkte und dann sagte: „O, nichts. Nur das, wenn ein Schüler so viele falsche Töne angeschlagen hätte, wie sie mir heute unterlaufen sind — auf der Stelle hätte ihn sein Lehrer zum Fenster hinausgeworfen!"

Die Ehrenerklärung des Kompositeurs Schubert. Franz Schubert hatte sein 20. Lebensjahr vollendet und stand in der Vollkraft seines Schaffens, als er seine Vertonung des Goetheschen „Erlkönig" einem Leipziger Musikverleger einsandte. Durch ein Versehen wurde dieses Manuskript nicht an Schubert nach Wien zurückgesandt, sondern an einen Namensvetter des grossen Liedersängers: an den Dresdner Franz Schubert, der ebenfalls komponierte und von der Existenz eines zweiten Musikers Franz Schubert nichts wusste. In der grossen Schubert-Publikation, die Otto Erich Deutsch in diesen Tagen bei Georg Müller (München) herausgibt, findet sich der Brief, in dem der Dresdner Franz Schubert sich aufs zornigste dagegen verwahrt, dass er je ein derartiges „Machwerk" komponiert habe, er wittert schlimme Umtriebe und will das Manuskript behalten, um den „Padron", der seinen guten Namen auf so schnöde Weise missbraucht, zu stellen. Der amüsante Brief, der das Datum des 18. April 1817 trägt und an Breitkopf & Härtel nach Leipzig gerichtet ist, lautet: „Wertgeschätzter Freund ... Noch muss ich Ihnen melden, dass ich vor ungefähr 10 Tagen von Ihnen einen mir schätzbaren Brief erhalten, wo mir dieselben ein von mir sein sollendes Manuskript, den Erlkönig von Goethe, überschickten. Zu meinem grössten Erstaunen melde ich, dass diese Kantate niemals von mir komponiert worden; ich werde selbige in meiner Verwahrung behalten, um etwan zu erfahren, wer dergleichen Machwerk an Ihnen auf so eine unhöfliche Art übersendet hat, und um auch diesen Padron zu entdecken, der meinen Namen so missbraucht. Übrigens bin ich Ihnen für Dero gütige Übersendung freundschaftlich verbunden und verbleibe mit der vollkommensten Hochachtung Dero verbindlichster Freund und Brd!!! Franz Schubert, Königl. Kirchen-Kompositeur."

Die Aeolsharfen der Natur. Der Volksglaube und die Sagen wissen abenteuerliche Dinge von Aeolsharfen der Natur zu erzählen: es gibt Berge, Wälder und Täler, die dem Wanderer eine süsse Musik entgegentönen. Dies ist natürlich Ausgeburt der Phantasie, aber die wissenschaftliche Forschung hat ergeben, dass dennoch solche Aeolsharfen der Natur nicht allzu selten sind. H. Hassinger macht in der von ihm herausgegebenen „Deutschen Rundschau für Geographie" darauf aufmerksam, dass S. Günther in einer Münchener Akademieschrift solche singenden Berge, Wälder und Täler sowie verwandte Naturerscheinungen in einer Monographie behandelt hat und führt einiges aus dieser an. Es gibt z. B. einen Bericht von Mally über das Geläute in der Schwanbergeralpe, dessen Ursache er in einer nach dem Spitzkogel entspringenden Quelle gegeben sieht, deren Rauschen, durch die Wände einer Felsmulde zurückgeworfen, musikalischen Klang annimmt. Der Physiker Oppel beschäftigt sich mit der Entstehung der Reflextöne und stellte auch Quelltöne fest, diffuse Reibungsgeräusche, ausgelöst durch unregelmässiges Hinwegfliessen des Wassers über loses Gestein, verstärkt durch Reflexion und mannigfaltig differenziert. Nachrichten über aeolsharfenartige Klänge hat man ferner aus einer Waldschlucht bei Triberg im Schwarzwald, und aus dem Hunsrück wird von einem singenden

Walde oder singenden Tale beim Dorfe Thronecken berichtet, die anschwellendes fernes Glockengetön hören lassen. Hierbei ist es noch völlig unklar, ob es der Forst oder die Gestalt des Tales ist, die bei durchstreichendem Wind zur Erzeugung des Tones beitragen, oder ob dieser von aussen hineingetragen wird. Günther nimmt an, dass es sich um einen von aussen hereingetragenen Ton eines Wasserlaufes handele, und verweist auf die Untersuchungen über Wasserfalltöne, wie sie die Brüder A. und E. Heim ausgeführt haben. Sie konnten einen bei zahlreichen Kaskaden vernehmbaren Cdur-Dreiklang, begleitet von einem tiefen, brummenden F feststellen. Leichter lassen sich Erklärungen für die singenden und tönenden Felsen finden. So berichtet A. v. Humboldt über einen Granitfels am Orinoko, der beim Sonnenaufgang Töne wie Orgelklang hören liess, und Roulin erzählt von einem sanduhrartig ausgehöhlten Granitblock, der, ins Schwanken gebracht, sonore Töne von sich gab. Die durch Gesteinsspalten streichende Luft ist es in diesem Falle wahrscheinlich, die die Töne erzeugt. Um nahe verwandte Erscheinungen handelt es sich bei dem singenden Sand, den der Wüsten- und Dünenwanderer zu beobachten Gelegenheit hat. Schon Ruyssbroek und Marco Polo berichten über trommelartige Geräusche, und Beobachter des 19. Jahrhunderts haben die alten Angaben über solche Klangphänomene der Wüste bestätigt. Man kann sich leicht selbst von der Richtigkeit dieser Angaben überzeugen, ohne die Wüste aufzusuchen; Berendt hat nämlich festgestellt, dass solche Geräusche nicht etwa an eine bestimmte Sandart gebunden sind, sondern allenthalben an den Dünen des Ostseegebietes auftreten. Die Ursache ist physikalischer, nicht geognostischer Natur. Schreiber dieser Zeilen entsinnt sich, die von Berendt für die ganzen Ostseedünen verzeichnete Beobachtung zwischen Warnemünde und Heiligendamm gemacht zu haben. Besonders auffällige Erscheinungen dieser Art hat O. Lenz auf seinen Reisen in der Sahara gesammelt. Er berichtet (von der Reise nach Timbuktu) von langen, dumpfen, trompetenähnlichen Tönen, wie sie aus den Sandhügeln bald da bald dort hervorkommen und sekundenlang andauern. Nach Günther ist die Erklärung des tönenden Sandes darin zu suchen, dass das Rutschen des Sandes Luftwellen erzeugt, deren Amplitude anfänglich sehr klein ist und stetig grösser wird.

Über das Manuskript von Bachs Wohltemperiertem Klavier, das vor kurzer Zeit zum ersten Male in die Öffentlichkeit gelangte, teilt der Berliner Börsenkurier folgendes mit: Das Manuskript trägt den Titel: „XXIV Praeludia aus allen 12 Dur und moll Tönen vors Clavier von Joh. Seb. Bach Dir. Mus. Leipzig.“ Das Manuskript umfasst ausser dem Titel neunzig beschriebene Seiten, von denen 62 von Bachs eigener Hand stammen. Das Heft enthält 24 Präludien und 24 Fugen. Es stellt eine Reinschrift dar, die meist deutlich und angenehm in die Augen fällt, aber doch einige eigenhändige Korrekturen enthält. Die Handschrift war vermutlich das Handexemplar Philipp Emanuel Bachs, der es mit sich nahm, als er 1735 das elterliche Haus verliess. Wenn diese Ansicht richtig ist, kann man annehmen, dass Bach das Manuskript erst kurz angefertigt hatte. Denn die wichtigsten von seinen abweichenden Lesarten finden sich weder in einer der übrigen Handschriften, noch in irgendeiner gedruckten Ausgabe, soweit über diese ein Überblick möglich ist, obgleich es offenbare Verbesserungen sind. Diese Tatsache wird eben dadurch erklärlich, dass das Autograph dem Bereiche der Sebastian Bachschen Schüler, welche vor allen durch ihre Abschriften das Werk vervielfältigten und verbreiteten, gleich nach seinem Entstehen entzogen wurde. Über die Herkunft des Autographs lässt sich feststellen, dass es aus dem Besitze von H. G. Nägeli stammt, der es im Jahre 1802 scheinbar von Anna Caroline Philippine Bach in Hamburg, der damals noch lebenden Tochter Karl Philipp Emanuel Bachs, erhalten hat, die einen Handel mit den von ihrem Vater nachgelassenen Musikalien betrieb. Über die Entstehungszeit ist anzunehmen, dass das Autograph angefertigt wurde, ehe der zweite Teil des Wohltemperierten Klaviers komponiert war, den Bach 1740 in Leipzig vollendet hatte, während der erste wahrscheinlich 1722 in Köthen beendigt wurde. Der Umschlag ist also jünger als der Inhalt. Gleichwohl ist auch der Inhalt in Leipzig geschrieben. Daher muss das Autograph zwischen 1723 und 1740, wahrscheinlich 1732, entstanden sein.

Kreuz und Quer

Basel. Ein Weihnachts-Oratorium von Hans Huber wurde durch den Basler Gesangverein unter der Leitung von Dr. Hermann Suter zum ersten Male aufgeführt. Der Text, der die Geburt Christi zum Mittelpunkt hat, ist aus Bibelstellen zusammengesetzt, und zwar so, dass sich ein abgerundetes Bild von den Geschehnissen der Weihnachtsnacht ergibt, eingerahmt und vergeistigt durch fromme Betrachtungne und lyrische Zwischensätze. Über die blosse Erzählung wird es auch durch den leitenden Grundgedanken erhoben, der musikalisch durch das gregorianische Motiv gloria in excelsis deo, textlich durch den dem Werke beigelegten Titel Weissagung und Erfüllung ausgedrückt ist. Die Musik bekommt dadurch ein eigenartiges Gepräge, dass der Komponist des öfteren alte und neue kirchliche Themen, katholische und protestantische, als cantus firmus verwendet.

Berlin. Nach Bewilligung der ersten Baurate in Höhe von 1 Million Mark für den Neubau der Berliner Oper soll im April der Abbruch des alten Krollschen Etablissements beginnen.

Bielefeld. In unserm Konzertleben spielt der Musikverein die Hauptrolle. In seinem 1. Konzert brachte er unter Prof. Lampings Leitung die Serenade Adur, op. 16 von J. Brahms und drei Werke von R. Wetz: „Nicht geboren ist das beste“, Traumsommernacht und die Kleistouvertüre. Als Neuheit interessierten uns diese Kompositionen am meisten. Sind es auch keine Meisterwerke, so geben sie doch den Beweis einer musikalisch reich veranlagten Schöpfernatur. Im zweiten Vereinskonzert huldigte man dem Andenken Verdis durch eine Aufführung des Requiems. Der Eindruck, den dasselbe unter Prof. Lamping machte, war bedeutend. Glänzendes leistete das Soloquartett: Frau A. Noordewier-Reddingius, Frl. M. Philippi, Dr. Römer u. Th. Denys. Im 1. Abonnementskonzert unseres städt. Orchesters fand R. Strauss' Serenade für Blasinstrumente, op. 7 viel Beifall. Im 2. Abonnementskonzert brachte Kgl. Musikdirektor Cahnbley als Neuheit: Debussys Prélude à „L'après-midi d'un Faune“, eine Tondichtung, die hier nicht sehr warm aufgenommen wurde. In demselben Konzert spielte das Orchester ausgezeichnet Smetanas Vltava. Zu erwähnen wäre noch das 1. Volkskonzert, das Cahnbley dem Schöpfer des Bayreuther Festspiele gewidmet hatte. Einen schönen Erfolg erpielte sich in demselben unser beliebter Konzertmeister Peebles-Bonn. K. M.

Bonn. Der hiesige Münsterchor brachte zur Feier seines 40jährigen Bestehens Felix Nowowiejskis dramatisches Oratorium „Quo Vadis“ unter Leitung von Musikdirektor H. Veith. Die Aufführung fand in der Beethovenhalle statt.

Dresden. Das Musikdrama „Gabina“ von Artur Wulffius wurde von der Dresdener Hofoper zur Uraufführung angenommen.

— Kammersänger Walter Soomer verlässt im Sommer n. J. die Dresdner Hofoper nach Übereinkommen mit der Kgl. Generaldirektion, wird aber zeitweise in seinen Hauptrollen gastieren.

Frankfurt a. M. Das Fr. Nicolas Manskopfsche Musikhistorische Museum in Frankfurt a. M. veranstaltet in der zweiten Hälfte des Dezember eine Marchesi-Gedächtnisausstellung, die Urkunden, Bildnisse und Briefe umfassen soll.

Graz. Hier feierte der älteste Musikpädagog Steiermarks, Musikdirektor Jakob Stolz, das Fest seiner 60jährigen Künstler- und Lehrtätigkeit. Der Jubilar hat als ausübender Künstler (Kapellmeister, Pianist und hervorragender Solist auf Blasinstrumenten), als Lehrer, Fachschriftsteller und Komponist (Orchester- und Kammermusikwerke, Klavierstücke, Chöre und Lieder) eine hervorragende, segensreiche Tätigkeit entwickelt. Der österr. musikpädagogische Verband in Graz ernannte ihn darob zu seinem Ehrenmitgliede. Von den Söhnen Jakob Stolz sind Leopold als Hofkapellmeister in Wiesbaden und Robert als Komponist bekannt.

J. Sch.

Graz. Am Grazer Opernhause kam das Bühnenspiel „Lobetanz“ von Bierbaum-Thuille unter feinfühliger Leitung des Thuille-Schülers Kapellmeister Ludwig Seitz zur Aufführung und fand mit dem stimmbegabten Träger der Hauptrolle Harry Schürmann herzliche Aufnahme. Am selben Abende gelangten auch die Alt-Wiener Tanzlieder „Die Jahreszeiten der Liebe“ von H. Regel mit der vom Wiener Hofopernkapellmeister J. Lehnert aus dem Tonschatze Franz Schuberts geschöpften Begleitmusik zu beifälligst aufgenommener Wiedergabe. J. Sch.

Gumbinnen. Die Sing-Akademie führte am Totensonntag unter Chordirektor Lange Kuczynskis Bergpredigt mit grossem Erfolge auf. Als Solist wirkte Herr Rudolf Gerhart von der Oper aus Königsberg mit; das Orchester stellte die Infanteriemusik. Die Kirche war ausverkauft.

Krakau. Bruckners IX. Sinfonie, Brahms' III. Sinfonie, Bruchs „Normannenzug“, Karlowicz „Traurige Erzählung“ und Nowowiejskis „Jerusalem“ Vorspiel zum Oratorium „Kreuzauffindung“ wurden als Neuheiten in den Sinfoniekonzerten der Musikalischen Gesellschaft unter Leitung von Felix Nowowiejski aufgeführt.

Leipzig. Aus den Klavierwerken des Leipziger Musikschriftstellers und Komponisten Walter Niemann haben in ihren dieswinterlichen Spielplan aufgenommen: Ignaz Friedman: Gavotte aus Watteaus Zeit op. 18, Alhambra aus Drei Nocturnes op. 28, Erika von Binzer und William Lindsay: Suite nach Worten Friedrich Hebbels op. 23, Ellen Andersson und Georg Zschernecke: Variationen nach Camoëns „Lusiaden“.

Lodz. Das Schwesternpaar Elisabeth und Gudrun Rüdinger (Sopran und Mezzosopran) aus Leipzig gaben hier im grossen Saale des Lodzer Männergesangvereins ein erfolgreiches Konzert. Auf dem Programm standen Sologesänge und Duette.

Malmö. Die Direktion des staatlich subventionierten Konservatoriums in Malmö schreibt einen internationalen Wettbewerb für Komponisten aus. Gefordert werden Orchesterwerke: Charakterkompositionen, Präludien, Suiten, Tondichtungen, Ouvertüren, Sinfonien. Es dürfen mehrere, auch bereits aufgeführte Arbeiten eingesandt werden. Die vom Preiskomitee ausgezeichneten Kompositionen erhalten das Preisdiplom des Konservatoriums. Die Komponisten behalten das Eigentumsrecht ihrer Arbeiten, wogegen dem Konservatorium das Recht zusteht, die betreffenden Manuskripte der Bibliothek respektive dem Archiv des Konservatoriums einzuverleiben. Die diplomierten Kompositionen — es werden für jede Kompositionsgattunn 10 Diplome verteilt — werden durch das Sinfonieorchester des Malmöer Konservatoriums aufgeführt. Die Kompositionen müssen bis zum 31. Dezember dieses Jahres bei der Direktion eingereicht werden.

Mannheim. Die Hochschule für Musik führte am 7. Dezember unter Leitung ihres Direktors Zuschneid das Oratorium „Die Geburt Christi“ von Herzogenberg auf.

Minden i. W. Cornelius' „Barbier von Bagdad“ erfuhr durch den hiesigen Musikverein unter Leitung des K. Musikdirektors W. Frank eine vorzügliche Wiedergabe. Kammersänger Eichhöfer-Detmold sang den Nureddin mit grossem Erfolg und Ernst Everts-Cöln bot einen humorvollen Abul Hassan.

München. Für die Saison 1914 sind folgende Festspielaufführungen in Aussicht genommen: 20 Richard Wagner-Festspiele: „Parsifal“ 31. Juli, 10., 19. und 28. August, 7. und 15. September, „Ring des Nibelungen“, 12. mit 17. August, „Ring des Nibelungen“, 31. August mit 5. September, „Tristan und Isolde“ 4. und 22. August und 10. September, „Die Meistersinger von Nürnberg“ 7. und 25. August und 12. September. 9 Mozart-Festspiele: „Figaros Hochzeit“ 2. und 27. August, „Die Entführung aus dem Serail“ 6. August und 14. September, „Don Giovanni“ 9. August und 9. September, „Die Zauberflöte“ 21. und 29. August, „Cosi fan tutte“ 24. August.

Nordhausen. Dem Leiter des Städtischen Orchesters, Herrn Kapellmeister Gustav Müller, ist der Titel königlicher Musikdirektor verliehen worden. Er hat sich um die Hebung der Orchestermusik, namentlich durch Einführung besonderer Abende zeitgenössischer Komponisten verdient

gemacht. Auch die Einrichtung der Volkskonzerte, in denen das Beste zu billigen Eintrittspreisen geboten wird, ist Herrn Musikdirektor Müller zu verdanken.

Wien. Der Tenor Karl Burrian ist auf wiederholtes Ansuchen von der Wiener Hofoper entlassen worden.

Würzburg. Das III. Abonnementskonzert des kgl. Konservatoriums brachte unter Dir. Max Meyerolbersleben's vortrefflicher Leitung eine ausgezeichnete Aufführung von Cornelius' köstlichem „Barbier von Bagdad". Kammersänger Rudolf Gmür bot als Barbier gesanglich sowohl wie im Vortrag eine prächtige Leistung. Ebenbürtig stand ihm der jetzt in Würzburg wirkende Richard Fischer zur Seite, der als Nureddin seine geschätzten Eigenschaften von neuem bestätigte. Elsa Rehkopf-Westendorf (Bostana), Loli Heelein (Margiana) und Georg Seibt (Cadi) bewährten sich ebenfalls als vortreffliche Vertreter ihrer Rollen. Chor und Orchester standen dank der sorgfältigen Einstudierung und der bewährten Leitung des Dirigenten auf einer Höhe, die des grossen Beifalls vollauf wert war.

K.

Zürich. Volkmar Andreae, der Leiter des Züricher Tonhalle-Orchesters, hat den „Ratcliff" von Heine zu einer Oper verarbeitet. Das Werk soll im Frühjahr an mehreren deutschen Bühnen zur Aufführung gelangen.

Zwickau. Der Rat der Stadt Zwickau hat Robert Schumanns Geburtshaus, das einem Neubau weichen sollte, für 165000 M. angekauft. Dank dem kunstsinnigen Herrn Oberbürgermeister Keil, der diesen Beschluss herbeigeführt hat!

Notizen

Von Hugo Riemanns „Grosser Kompositionslehre"

ist der dritte (Schluss-) Band, in dem der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil behandelt werden, vor kurzem im Verlage von W. Spemann in Stuttgart erschienen. (Preis 6 Mk., gebunden 8 Mk.) Wir gedenken, dem hochbedeutenden Werke Riemanns, den wir als den universellsten und tiefsten Musiker der Gegenwart verehren, noch eine eingehende Besprechung widmen zu können.

Gelegentlich der Beilage zu diesem Hefte verfehlen wir nicht, auf die ernste, nach künstlerischer Kultur strebende Richtung des Wunderhorn-Verlags hinzuweisen.

Neue Weihnachtsmusik

Walter Niemann, op. 16. Weihnachten. Kleine leichte Suite für jung und alt für Pianoforte und zum Mitsingen (1. In der Christmette; 2. Knecht Ruprechts Besuch; 3. Weihnachtsabend-Idylle; 4. Grossmamas und Grosspapas Besuch; 5. Heinzelmännchen; 6. Fröhliches Fest; M. 2,—). Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann).

Wenn Walter Niemann Weihnachtsmusik für Kinderhände schreibt, darf man von vornherein erwarten, dass er, der sich in seinen Kompositionen allenthalten als Romantiker von feinstem Geschmack und vortrefflichem Klaviersatz ausweist, der üblichen Fantasieklingelei und dem üblichen kompilatorischen Weihnachtspotpourrischlendrian aus dem Wege geht. Es ist bekanntlich ein kleines — oder auch grosses — Kunststück, so zu schaffen, dass man trotz Vornehmheit der Arbeit noch in die Kindesseele zu dringen vermag. Niemann weiss, worauf es ankommt, und auch seine Suite „Weihnachten" ist ein Stückchen solcher Arbeit. Schon äusserlich ist sie nicht gewöhnlich gedacht, inden sie sich als „Folge" der Ereignisse des Heiligen Abends gibt. Mit dem schlicht gesetzten alten Sang „Es ist ein Ros entsprungen" als erstem Satz — wird man in die Christmette geleitet. Der zweite schildert die Ankunft Knecht Ruprechts: Nach dem Vorbild Robert Schumanns, nur etwas mehr Furcht und Spannung erregend und natürlich mit ganz anderm Erfindungsinhalte, klopft es erst einmal, dann das zweite dringlicher, worauf sich zwischen den anfangs ängstlichen, im folgenden zuversichtlicheren Kindern und Knecht Ruprecht ein anmutiger Dialog entspinnt, der mit dem Abmarsch des Gefürchteten endigt. Im weiteren Verlauf der Suite geht es weniger „aufregend" her: Eine trauliche Idylle mit der fein vorbereiteten und ebenso fein verarbeiteten „Stillen Nacht", der trippelnde Besuch Grossmamas und Grosspapas („Minuetto all' antica"), das lebhafte Heinzemännchenscherzino, das man sich wohl einmal als lustigen Kindestraum denken kann, und der Glückwunsch für oder der Ausblick auf ein „Fröhliches Fest!", der eine Paraphrase mit glücklicher Verwebung eines andern Weihnachtsliedes („Vom Himmel hoch . . .") darstellt — all das rundet sich zu einem wohlgeformten Ganzen, das man bei seiner mässigen Schwierigkeit als so treffliche Haus- wie Unterrichtsmusik für den Weihnachtstisch nachdrücklich empfehlen kann, zumal da es durchschnittlich nur geringe Anforderungen an die Fertigkeit des Spielers stellt.

Weihnachten im trauten Heim. Ein Textbuch für Advent, Weihnachten, Sylvester und Neujahr. Vier Bände zu je M. 1,50. Leipzig, Bosworth & Co.

Ein erstaunlicher Reichtum von Weihnachtsliteratur ist es, der hier der klavierspielenden Jugend zu einem lächerlich billigen Preise dargeboten wird. Die ersten beiden Bände enthalten ausschliesslich Lieder, Hymnen und Choräle (zusammen 162 an Zahl) in sehr leichter geschickter Fassung, allerdings schon mit Verwendung des Baßschlüssels, samt einer reichen Fülle von mehrstrophischen Texten (herausgegeben von Otto Bahlmann). Der dritte Teil enthält 24 sehr leichte Fantasien über die geläufigsten Weihnachtslieder im Umfang von ein bis zwei Seiten von Victor Durand, davon die erste Hälfte ohne, die zweite mit Verwendung des Baßschlüssels für die linke Hand. War das alles Musik, die man dem Anfänger vertrauensvoll in die Hand legen darf, so muss man beim vierten und letzten Band, der „10 mittelschwere Fantasien und Vortragstücke verschiedener Komponisten, zweihändig und vierhändig" enthält, einige Vorsicht in der Auswahl für den Unterricht walten lassen, da hier das wirklich Gediegene spärlicher gesät ist. Die Ausstattung ist schmuck. Die ersten beiden Bände sind zum Preise von M. 3,— auch komplett kartoniert, alle vier zu M. 6,— komplett gebunden zu haben. Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 20. Dezember, Nachm. ½2 Uhr:
„In dulci jubilo." K. Klanert: Christnacht. Sweelink: „Hodie Christus natus est." Corn. Freundt: „Wie schön singt uns der Engel Schar."

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)
Sonnabend, den 20. Dezember, Nachm. 2 Uhr:
Seb. Bach: Pastorale für Orgel. Franzesco Manfredini: Weihnachtssinfonie. J. Mendelssohn: Rezit. und Chöre aus dem „Christus". F. Mendelssohn: Chöre a. d. „Lobgesang".

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** des Wunderhorn-Verlages, München, bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

Das nächste Heft erscheint am 1. Jan. 1914; Inserate müssen bis spätestens Montag den 29. Dez. eintreffen.

Bekanntmachung
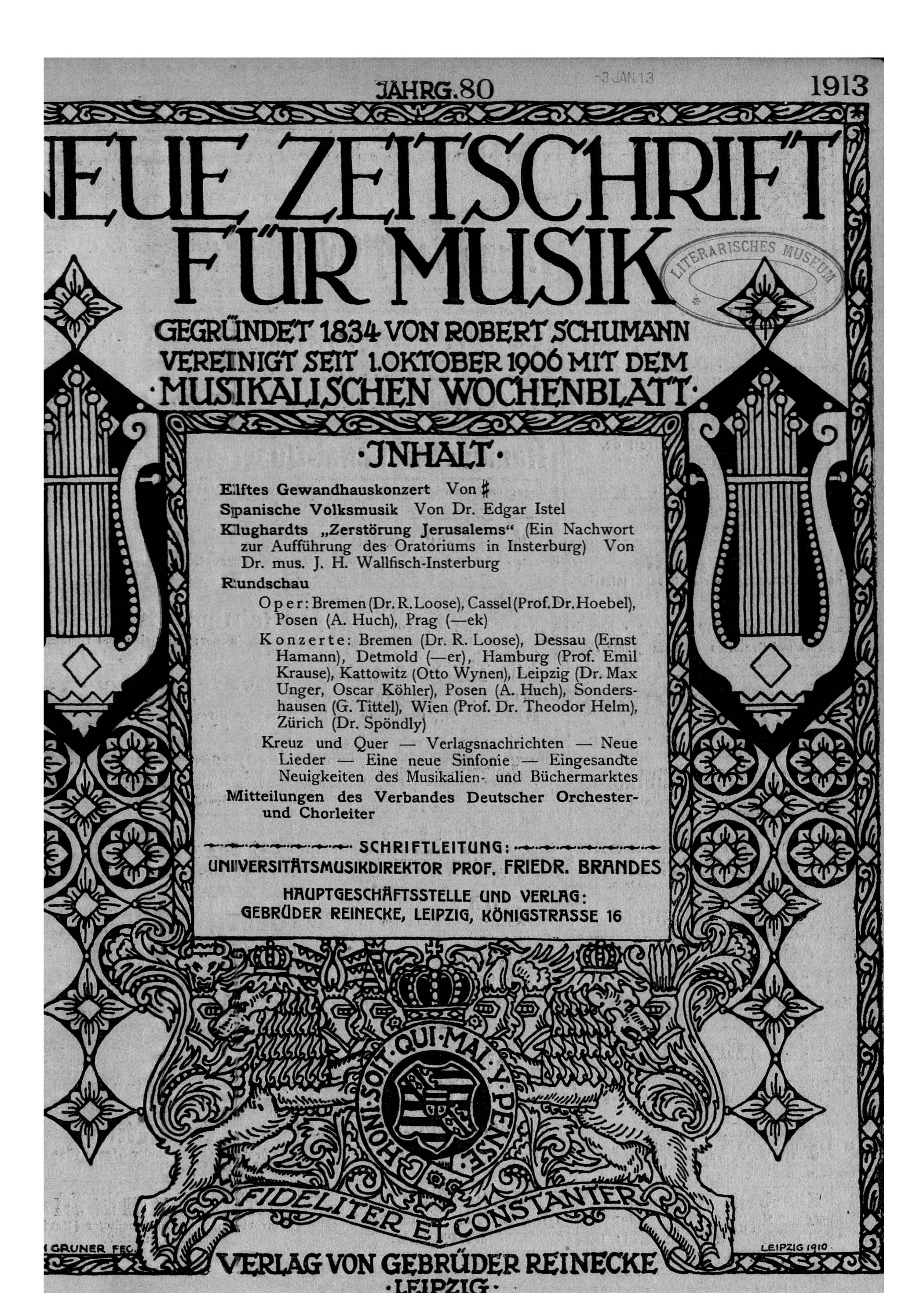
In Plettenberg i. W. ist zum 1. April 1914 die Niederlassung eines tüchtigen **Chor-Dirigenten, Musik- und Gesanglehrers,** dem auch der Gesangsunterricht an der hiesigen Real- und höheren Mädchenschule übertragen wird, erwünscht. Die Vergütung beträgt für wöchentlich 8 zu erteilende Unterrichtsstunden jährlich 880 M. Reichlicher Privatunterricht. Fixum 1500—2000 M.

Plettenberg, das an der Staatsbahnlinie Hagen-Siegen-Betzdorf liegt und demnächst auch mit Lüdenscheid verbunden wird, ist ebensowohl durch seine aufstrebende Industrie, wie durch die große Naturschönheit seiner Lage ausgezeichnet. Die Stadt mit der enganschließenden Landgemeinde hat etwa 14000 Einwohner.

Geeignete Bewerber, wenn möglich mit der Qualifikation für Gesangunterricht an höheren Schulen, werden gebeten, ihre Meldungen bis zum 5. Januar 1914 nebst Lebenslauf und Zeugnisabschriften an den Unterzeichneten einzureichen.

Plettenberg, den 12. Dezember 1913.

Der Bürgermeister:
Köhler



JAHRG. 80
1913
NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN
VEREINIGT SEIT 1. OKTOBER 1906 MIT DEM
·MUSIKALISCHEN WOCHENBLATT·
·INHALT·
Elftes Gewandhauskonzert Von ♯
Spanische Volksmusik Von Dr. Edgar Istel
Klughardts „Zerstörung Jerusalems“ (Ein Nachwort zur Aufführung des Oratoriums in Insterburg) Von Dr. mus. J. H. Wallfisch-Insterburg
Rundschau
Oper: Bremen (Dr. R. Loose), Cassel (Prof. Dr. Hoebel), Posen (A. Huch), Prag (—ek)
Konzerte: Bremen (Dr. R. Loose), Dessau (Ernst Hamann), Detmold (—er), Hamburg (Prof. Emil Krause), Kattowitz (Otto Wynen), Leipzig (Dr. Max Unger, Oscar Köhler), Posen (A. Huch), Sondershausen (G. Tittel), Wien (Prof. Dr. Theodor Helm), Zürich (Dr. Spöndly)
Kreuz und Quer — Verlagsnachrichten — Neue Lieder — Eine neue Sinfonie — Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes
Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter
SCHRIFTLEITUNG:
UNIVERSITÄTSMUSIKDIREKTOR PROF. FRIEDR. BRANDES
HAUPTGESCHÄFTSSTELLE UND VERLAG:
GEBRÜDER REINECKE, LEIPZIG, KÖNIGSTRASSE 16
HONI·SOIT·QUI·MAL·Y·PENSE
FIDELITER ET CONSTANTER
GRUNER FEC.
LEIPZIG 1910
VERLAG VON GEBRÜDER REINECKE
·LEIPZIG·

Der Preis eines Kästchens von 4 Zeilen Raum beträgt 6 M. pro Vierteljahr, in welchem Preise das Gratis-Abonnement des Blattes mit inbegriffen ist.

Künstler-Adressen

Anzeigen nimmt der Verlag von Gebr. Reinecke entgegen. — Anzeigen, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt, gelten als auf ein weiteres Quartal erneuert.

Sopran.

Hildegard Börner
Konzertsängerin und Gesangspädagogin
Leipzig, Tel. 382.

Hanna Bostroem
Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran)
Schöneberg b. Berlin, Bozenerstrasse 18.

Marie Busjaeger
Konzert- und Oratoriensängerin
BREMEN, Fedelhören 62.
Konzertvertretung: Wolff, Berlin.

Salka Falk
Ausbildung für Gesang, Meth. Orgeni
Dresden-A., Helmholtzstr. 1.

Anna Führer
Sopran, Konzert, Oratorien, Gesangsunterricht
Leipzig, Südstraße 59 II.

Rose Gaertner · Sopran
Konzert und Oratorien — Gesangsunterricht
Leipzig. Inselstrasse 9 III.

Elsa Gregory
Zur Laute — Zum Klavier
Charlottenburg 5, Kaiserdamm 105.

Frau Martha Günther
Oratorien- u. Liedersängerin (Sopran)
Plauen i. V., Wildstr. 6.

Elisabeth Gutzmann
Konzert- und Oratoriensängerin
— (hoher Sopran, Koloratur) —
Karlsruhe i. B., Lessingstraße 3.

Anna Hartung
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Marschnerstr. 2 III.

Helene Kuntschke
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Düsseldorf, Wehrhahn 28a.



Erna Piltz
Lieder- u. Oratorien-Sängerin
Sopran
Eisenach, Richardstrasse 6.

Hedda Pless
Opern- und Konzertsängerin (Sopran)
Berlin W., 50, Würzburgerstr. 15 II
Sprechzeit: 12—1, 3—4.
Glanzvolle, leichte Ausbildung, allererste Referenzen.

Elisabeth Rüdinger
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Schule: Hedmond-Marchesi
Leipzig-Gohlis Herlosssohnstr. 14, I.

Anna van Nievelt
Konzertsängerin, Contra-Alt.
Berlin W. 15, Fasanenstr. 40

Charlotte Boerlage-Reyers
Konzert — Lieder — Orator. Hoher Sopran.
Landshuterstr. 1, BERLIN.
Vertretung: Hermann Wolff, Berlin.

Friedl Hollstein, Altistin
Lieder — Oratorien
BERLIN W30, Neue Winterfeldtstr. 36
Fernspr. Amt Nollendorf 8142

Hamburger Vokal-Quartett
Käte Neugebauer-Ravoth
Anna Hardt
Henry Wormsbächer
Oscar Seelig
Engagementsanträge erbeten an Frau Neugebauer-Ravoth, Altona, Bahnhofstr. 36
Telefon: Gruppe I, Nr. 2352.

Marie Schlesinger
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran). Gesangsunterricht. Leipzig, Sidonienstr. 67.

Vera Schmidt
Konzert- und Oratoriensängerin
Telefon 9536 Leipzig Ferd. Rhodestr. 27

Ella Thiess-Lachmann
Lieder- u. Oratoriensängerin
Halle a. S., Goethestr. 30 II.

Senta Wolschke
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Arndtstrasse 39.
Vorzügliche Kritiken und Empfehlungen.

Alt

Clara Funke
Lieder- und Oratoriensängerin
(Alt-Mezzosopran)
Frankfurt a. M. Trutz 1.

Anna Graeve
Konzert und Oratorien (Alt).
Berlin-Friedenau, Fregestr. 40.

Wilhelmine Nüssle
Lieder- und Oratoriensängerin
— (Alt und Mezzosopran) —
DRESDEN, Pragerstrasse 11.

Tenor

Joachim Breiding
Konzert- und Oratoriensänger (Tenor)
Frankfurt a. Main 1, Richard-Wagnerstr. 5.

Dr. Otto von Ecker-Eckhofen
Konzert- und Oratorien-Tenor
Leipzig, Könneritzstrasse 23.

David Eichhöfer
Opern- und Konzert-Tenor
DETMOLD.

Dirk van Eiken
Herzogl. Sächs. Hofopernsänger
Konzert- und Oratorientenor
Altenburg S.-A.

Reinhold Koenenkamp
Tenor: Oratorien und Lieder.
Danzig, Stadtgraben 8.

Valentin Ludwig
Konzerttenorist
Waldenburg, Schles., Friedländerstr. 19, II
ab 1. Oktober 1912 in Berlin.

Professor Eduard E. Mann
Konzert- und Oratorientenor
Stimmbildner am Kgl. Konservatorium
Dresden, Schnorrstr. 28 II.

Kammersänger
Emil Pinks
Lieder- und Oratoriensänger
LEIPZIG • Schletterstr. 4 I.

Georg Seibt Oratorientenor und Liedersänger
Chemnitz, Kaiserstrasse 2.
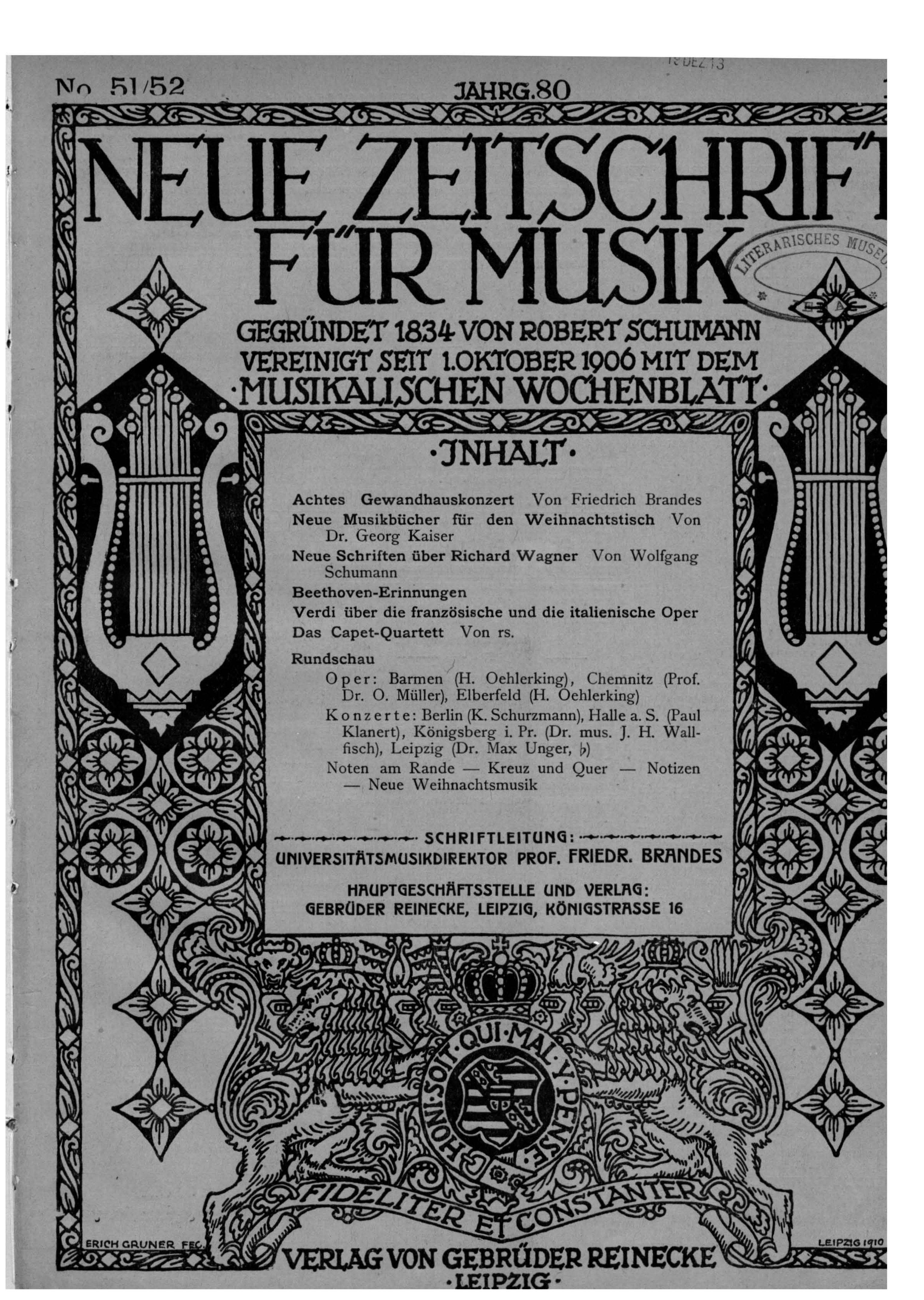
Henry Wormsbächer
Oratorien- u. Liedersänger (hoher Tenor)
Hamburg 19, Heussweg 6.

Bariton

Ernst Everts
— Oratorien- und Lieder-Sänger (Bass) —
Cöln a. Rh., Thürmchens Wall 81.

Theodor Hess van der Wyk
Konzert- und Oratoriensänger (Bariton)
Kiel, Jahnstr. 2.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.



·INHALT·

SCHRIFTLEITUNG:
UNIVERSITÄTSMUSIKDIREKTOR PROF. FRIEDR. BRANDES

HAUPTGESCHÄFTSSTELLE UND VERLAG:
GEBRÜDER REINECKE, LEIPZIG, KÖNIGSTRASSE 16

Der Preis eines Kästchens von 4 Zeilen Raum beträgt 6 M. pro Vierteljahr, in welchem Preise das Gratis-Abonnement des Blattes mit inbegriffen ist.

Künstler-Adressen

Anzeigen nimmt der Verlag von Gebr. Reinecke entgegen. — Anzeigen, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt, gelten als auf ein weiteres Quartal erneuert.

Sopran.

Hildegard Börner
Konzertsängerin und Gesangspädagogin
Lehrerin am Konservatorium der Musik
Coblenz a. Rh., Mainzerstr. 6.

Hanna Bostroem
Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran)
Schöneberg b. Berlin, Bozenerstraße 18.

Anna Führer
Sopran, Konzert, Oratorien, Gesangsunterricht
Leipzig, Südstraße 59 II.

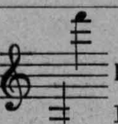
Rose Gaertner ✦ Sopran
Konzert und Oratorien — Gesangsunterricht
Leipzig, Inselstraße 9 III.

Elsa Gregory
Zur Laute — Zum Klavier
Berlin-Grunewald, Teplitzerstr. 5.

Frau Martha Günther
Oratorien- u. Liedersängerin (Sopran)
Plauen i. V., Wildstr. 6.

Bertha Manz
Konzertsängerin
MÜNCHEN, Möhlstr. 9 od. Konzertb. Gutmann.

Agnes Oehler
Lieder- und Oratoriensängerin,
Bonn a. Rh., Venusbergweg 14.



Erna Piltz
Lieder- u. Oratorien-Sängerin
Sopran
Eisenach, Richardstrasse 6.
Fernruf 719.

Hedda Pless
Konzertsängerin (Sopran)
BERLIN W., Landshuterstr. 5 Gh. I.

Elisabeth Rüdinger
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Schule: Hedmondt-Marchesi
Leipzig-Gohlis Herloßsohnstr. 14, I.

Marie Schlesinger
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran). Gesangsunterricht. Leipzig, Zeitzerstr. 8 III.

Gertrud Schmidt-Riedel
(Hoher Sopran)
Konzert, Lied, Oratorium, Kirchengesang
Berlin-Charlottenburg, Leibnitzstr. 87.
Fernspr.-Amt Steinplatz 1136.

Vera Schmidt
Konzert- und Oratoriensängerin
Telefon 9536 Leipzig Ferd. Rhodestr. 27.

Wilma Tamme
Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Leutzscherstraße 16 II.

Ella Thiess-Lachmann
Lieder- u. Oratoriensängerin
Halle a. S., Goethestr. 30 II.

Friedl Hollstein, Altistin
Lieder — Oratorien
BERLIN W. 30, Neue Winterfeldtstr. 36
Fernspr. Amt Nollendorf 8142

Anna van Nievelt
Konzertsängerin, Contra-Alt.
Berlin W. 15, Fasanenstr. 40

Charlotte Boerlage-Reyers
Konzert — Lieder — Orator. Hoher Sopran.
Landshuterstr. 1, BERLIN.
Vertretung: Hermann Wolff, Berlin.

Hamburger Vokal-Quartett
Käte Neugebauer-Ravoth
Anna Hardt
Henry Wormsbächer
Oscar Seelig
Engagementsanträge erbeten an Frau Neugebauer-Ravoth, Altona, Bahnhofstr. 36
Telefon: Gruppe I, Nr. 2352.

Theo Reimer
Impressario der Künstlergruppe. Centrale: BERLIN W. Prinzregentenstr. 93/94. Telefon Amt Uhland 4204.
Filiale (wie bisher): Essen-Ruhr, Irmgardstr. 11. Tel. 5532.

Hilda Saldern
Lieder- und Oratoriensängerin,
Hoher Sopran
Stuttgart, Wagenburgstr. 16
Telephon 6694.

Stuttgart, den 5. Sept. 1912.
Fräulein Hilda Saldern, hier, empfehle ich hierdurch als Künstlerin von gediegener, technischer Schulung und feinem, musikalischem Verständnis, aufs Wärmste. Ihre Leistungen im Konzertsaal dürften des Erfolges überall sicher sein.
Generalmusikdirektor
Professor Dr. Max Schillings.

Jsa Berger-Rilba
Konzert — Oratorien. Hoher Sopran.
Vertreter: Herm. Wolff, Berlin

Kgl. Bayr. Kammersängerin
Irma Koboth
Sopran (Oratorium und Oper)
Nürnberg, Celtisplatz 8

Senta Wolschke
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Arndtstraße 39.

Alt

Clara Funke
Lieder- und Oratoriensängerin
(Alt-Mezzosopran)
Frankfurt a. M., Trutz I.

Anna Graeve
Konzert und Oratorien (Alt).
Berlin-Friedenau, Fregestr. 40.

Wilhelmine Nüssle
Lieder- und Oratoriensängerin
— (Alt und Mezzosopran) —
DRESDEN, Pragerstrasse 11.

Ida Pepper-Schörling
Konzert- und Oratoriensängerin
(Mezzosopran und Alt)
DRESDEN-A., Uhlandstr. 19.

Maria Schultz-Birch
Alt — Mezzosopran,
Leipzig, Ulanenstraße 10.
I. Referenzen und Kritiken.

Tenor

Joachim Breiding
Konzert- und Oratoriensänger (Tenor)
Frankfurt a. Main I, Richard-Wagnerstr. 5.

Dr. Otto von Ecker-Eckhofen
Ges.-Pädagoge und Oratorien-Tenor
Leipzig, Könneritzstrasse 23.

David Eichhöfer
Opern- und Konzert-Tenor
DETMOLD.

Dirk van Eiken
Herzogl. Sächs. Hofopernsänger
Konzert- und Oratorientenor

Telegr.-Adresse: Musikschubert Leipzig **Konzertdirektion Reinhold Schubert** LEIPZIG Poststr. 15 Telefon 382.

Vertretung hervorragender Künstler und Künstlerinnen sowie Vereinigungen

—— Uebernimmt Konzert-Arrangements für Leipzig und sämtliche Städte Deutschlands ——

Reinhold Koenenkamp
Tenor: Oratorien und Lieder.
Danzig, Stadtgraben 8.

Valentin Ludwig
Konzerttenorist
Berlin W. 57.
Großgörschenstr. 8 III.

Professor Eduard E. Mann
Konzert- und Oratorientenor
Stimmbildner am Kgl. Konservatorium
Dresden, Schnorrstr. 28 II.

Kammersänger
Emil Pinks
Lieder- und Oratoriensänger
LEIPZIG * Schletterstr. 4 I.

Georg Seibt Oratorientenor und Liedersänger
Chemnitz, Theaterstr. 24. Fernspr. 3915.

Henry Wormsbächer
Oratorien- u. Liedersänger (hoher Tenor)
— Hamburg 39, Sierichstrasse 36. —

Bariton

Ernst Everts
— Oratorien- und Lieder-Sänger (Bass) —
Köln a. Rh., Türmchens Wall 81.

Theodor Hess van der Wyk
Konzert- und Oratoriensänger (Bariton)
Berlin W. 50, Ansbacherstr. 36.

Carl Rehfuss
Lieder und Oratorien (Bariton)
Frankfurt a. Main, Reuterweg 96. C
Fernruf: Amt I 7588

Hermann Ruoff
Bassbariton: Oratorien, Balladen, Lieder
München, Liebherrstrasse 1 IV. O

Otto Schwendy
Oratorien- und Liedersänger
Berlin-Wilmersdorf
Tel.: Pfbzbg. 9360. Helmstedterstr. 9

Maximilian Troitzsch
Oratorien — Lieder — Balladen. Bariton.
Auerbach b. Darmstadt
Ernst Ludwig-Promenade 16.

Bernhardt'sches Solo-Quartett
(Männerquartett für Kunstgesang)
Leipzig-Lössnig, Raschwitzerstrasse 1

Klavier

Erika von Binzer
Konzert-Pianistin
München, Leopoldstrasse 63 I.

Franz Czerny
Pianist und Konzertbegleiter
Breslau, Herzogstr. 11.

Eduard Nowowiejski
Klaviervirtuos, **Berlin NW. 21**
Wilhelmshavenerstr. 58. Teleph.: Mb. 2320.

Friedrich Häckel
Pianist,
Konzertspieler, Begleitung, Unterricht. Alle Angeb. erbeten nach **Mannheim L. 17/1.** O

Hans Swart-Janssen
Konzert-Pianist
Leipzig, Grassistrasse 34.

Vera Timanoff
— Grossherzogl. Sächs. Hofpianistin —
Engagementsanträge bitte nach
St. Petersburg, Znamenskaja 26.

Otto Weinreich
Leipzig, Arndtstraße 2, Tel. 6845.

Lise Wolff-Wagner
Pianistin
Saarbrücken 3 Lessingstrasse 36.

Orgel

Walter Armbrust
Orgelvirtuose
Hamburg, Graumannsweg 58.

Violine

Julius Caspar · Violin-virtuos
Konzertdirektion WOLFF-Berlin.

Laurenz Korb
Solist (Violine) und Dirigent
Klagenfurt (Kärnten), Sponheimerstr. 7 C

Käte Laux
Violinistin
Leipzig, Grassistrasse 11.

Robert Pollak
Genf, 12 Rue Général Dufo

Jeanne Vogelsang
Utrecht (Holland). C

Viola

Paul Louis Neuberth
Concertist (Grosse Ritter'sche **Viola alta**)
Repertorium mit Orchester oder Klavier.
Concerts Colonne. **Paris.** C

Violoncello

Rosa Brany
Violoncellistin
Ulm a. D. nördl., Münsterplatz 21.

Fritz Philipp
Violoncellvirtuose
Mannheim, H. Lanzstrasse 7 III.

Unterricht

Frau Marie Unger-Haupt
Gesangspädagogin
LEIPZIG, Löhrstrasse 19 III.

Professor
Emanuel von Hegyi
Klaviervirtuose
Budapest V, Marie-Valeriegasse 10.

Halle a. S. Konzertarrangements besorgt seit vielen Jahren gewissenhaft und prompt
Heinrich Hothan, Hofmusikalienhändler
Gr. Ulrichstrasse 38 :: Fernsprecher 2335.

Kammersängerin
Johanna Dietz
* Sopran *
Frankfurt a. M.,
Cronbergerstr. 12.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.